



TRABAJO DE FIN DE GRADO

ESTUDIOS PREVIOS Y PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y
RESTAURACIÓN DE LA OBRA DE JEAN HICK *B13*

MARINA RUIZ TAKAMIDO
TUTORA: ESTHER MOÑIVAS MAYOR



ESTUDIOS PREVIOS Y PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA OBRA DE JEAN HICK *B13*

Trabajo de Fin de Grado

Marina Ruiz Takamido

Tutora: Esther Moñivas Mayor

Grado de Conservación y restauración del Patrimonio Cultural

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

En Madrid, a 5 de Octubre de 2020

*A ti que prefieres lo indecible al parloteo.
A ti que, a lo indecible, prefieres el silencio.
A ti que, en silencio, prefieres la única presencia.*

*A ti que, en lugar de reclamar una explicación, ofreciste el camino puro del yo.
A ti que, en lugar de buscar la comprensión, elegiste la sensación.
A ti que, más que creer en el conocimiento, te atreviste a confiar, en cuerpo y alma, en las extravagancias del ser.*

*A ti que, en lugar de dar, entendiste que se trataba de iniciar.
A ti que, en lugar de producir, entendiste que todo era nada.
A ti que, en lugar de fingir, percibiste que lo menor de lo menor era suficiente.*

*A ti que, en vez de agitarte, nos diste a percibir los misterios del espacio.
A ti que, en lugar de correr en todas direcciones, nos revelaste los secretos del tiempo.
A ti que, en lugar de imaginar lo prescindible, nos reenfocaste en lo esencial.*

*A ti que, en preferencia a la diferencia, nos animaste a ser indiferentes.
A ti que, antes que la razón, nos hiciste pensar.
A ti que, antes que la certeza, nos ofreciste la vida.*

(Poema dedicado a Jean Hick por Marc Renwart, 2020)

RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Grado se presenta un estudio de la pintura al óleo sobre tabla aglomerada titulada *B13* del artista belga Jean Hick. Esta obra es parte de la exposición *Jean Hick - pluri-disciplinaire et pluri-restauration* que será celebrada próximamente en Liège, Bélgica. Este estudio se basa en la investigación bibliográfica del artista y el examen en profundidad de *B13*. Comprende además un estudio del estado de conservación y un estudio técnico, con el fin de elaborar una propuesta de conservación adecuada para su preservación.

Dicha propuesta está basada en criterios de intervención de obras contemporáneas y en el estudio de la metodología y filosofía del artista a través de su biografía, así como en las entrevistas realizadas para la toma de decisiones en los tratamientos. De esta forma, se definen los tratamientos acordes a la obra, que permiten actuar sobre las alteraciones y favorecer su conservación.

Finalmente, este trabajo aspira a servir para divulgar información sobre el artista Jean Hick, haciendo suya la problemática en la elaboración de propuestas de conservación de obras de artistas contemporáneos poco conocidos y fallecidos.

PALABRAS CLAVE:

Jean Hick, Liège, arte contemporáneo, tablero aglomerado, pintura al óleo, conservación, restauración.

ABSTRACT:

This Degree Final Project submits a study of *B13*, an oil painting on an agglomerated board by the Belgian artist Jean Hick, that is part of the collection prepared for the exhibition *Jean Hick - pluri-disciplinaire et pluri-restauration* in Liège, Belgium planned for 2020. This study is based on the artist's bibliographic research and the examination of *B13*, which includes a study of the state of conservation and a technical study, in order to develop a suitable conservation proposal for its preservation.

The main theme of this TFG is the development of *B13*'s intervention proposal, based on intervention criteria of contemporary works and study of the methodology and philosophy of the artist through his biography and interviews carried out for decision-making in treatments. In this way, the accurate treatments for the artwork are defined, which allow to act on the damages and benefit their conservation.

Finally, this paper proposes, in addition to a proposal for the conservation of *B13*, to disseminate information about the artist Jean Hick and the issues present when developing conservation proposals for artworks done by lesser known contemporary artists.

KEYWORDS:

Jean Hick, Liège, contemporary art, agglomerated board, oil painting, conservation, restoration.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a todas las personas que me han apoyado a lo largo del proceso de producción de este trabajo.

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutora Esther Moñivas Mayor su labor como guía para la realización de este Trabajo Final de Grado, por ofrecerme toda la información que necesitaba y por encaminar el trabajo de forma correcta.

A los profesores, personal y compañeros de la Facultad de Bellas Artes, gracias por hacer posible que consiguiera llegar hasta la finalización del Grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural.

A los profesores, personal y compañeros de la École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège en Bélgica, gracias por ayudarme, apoyarme y guiarme. En especial a la profesora Sophie Moreaux por facilitarme información sobre el artista y la situación actual del proyecto de colaboración.

A mis amigos, gracias por apoyarme en los momentos de más estrés de la carrera.

A mi familia, gracias por estar siempre a mi lado y apoyarme en las decisiones que he tomado.

Índice

1. Introducción.....	9
2. Objetivos.....	11
2.1. Objetivos generales.....	11
2.2. Objetivos específicos.....	11
3. Metodología de trabajo.....	11
4. Estudio de la obra.....	12
4.1. Ficha técnica.....	12
4.2. Estudio del artista Jean Hick.....	13
4.2.1. Trayectoria artística.....	13
4.2.2. Síntesis de la entrevista a Jean Hick en 1993.....	14
4.3. Estudio del entorno.....	16
4.3.1. Ubicación original de la obra: el granero de Florence Fréson.....	16
4.3.2. Ubicación actual de la obra: École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège...	18
4.4. Descripción formal.....	20
4.5. Descripción técnica de la obra.....	21
4.5.1. Soporte de madera aglomerada.....	21
4.5.2. Capa de preparación.....	22
4.5.3. Capa pictórica.....	23
4.5.4. Barniz.....	23
5. Estado de conservación.....	25
5.1. Alteraciones del soporte.....	25
5.1.1. Deformación del soporte	25
5.1.2. Manchas de pintura en el reverso.....	25
5.2. Alteraciones de la capa pictórica.....	26
5.2.1. Acumulación de polvo en la superficie.....	26
5.2.2. Pintura adherida a la superficie.....	26
5.2.3. Presencia de pequeñas lagunas.....	27
5.2.4. Marcas de impactos sobre la superficie.....	27
5.2.5. Impresión de tela sobre el barniz.....	28
6. Criterios de intervención en B13.....	30

7. Estudios previos y análisis.....	33
7.1. Exámenes no invasivos.....	33
7.1.1. Examen visual.....	33
7.1.2. Examen mediante filtros polarizables.....	33
7.1.3. Examen mediante luz UV.....	34
7.1.4. Examen mediante luz rasante.....	34
7.1.5. Examen mediante reflectografía infrarroja.....	34
7.1.6. Examen mediante microscopio de binocular.....	35
7.1.7. Estudio de una maqueta.....	35
7.2. Exámenes invasivos.....	36
7.2.1. Toma de muestras del soporte.....	36
7.2.2. Realización de estratigrafía.....	37
7.2.3. Toma de muestras de la preparación.....	37
7.2.4. Toma de muestras de fibras textiles.....	38
7.2.5. Examen mediante espectroscopia infrarroja.....	38
8. Factores de alteración.....	39
8.1. Factores intrínsecos.....	39
8.1.1. Soporte de madera.....	39
8.1.2. Materia pictórica.....	39
8.1.3. Defectos en la técnica de creación.....	39
8.2. Factores extrínsecos.....	39
8.2.1. Usos futuros.....	39
8.2.2. Almacenaje.....	40
8.2.3. Agentes medioambientales.....	40
8.2.4. Biodeterioro.....	40
8.2.5. Prácticas incorretas de mantenimiento.....	40
8.2.6. Actos vandálicos.....	41
9. Propuesta de intervención de la obra.....	42
9.1. Limpieza superficial.....	42
9.2. Aligeramiento del barniz.....	42
9.3. Tratamientos sobre la zona de impactos.....	44
9.4. Reintegración cromática de las lagunas.....	44
9.5. Protección final.....	45
10. Propuesta de conservación preventiva.....	46
10.1. Exposición.....	46
10.2. Manipulación.....	46

10.3. Almacenaje.....	47
11. Conclusiones.....	48
12. Bibliografía.....	49
13. Índice de figuras.....	51
 ANEXOS	
I. Documento de colaboración para el proyecto <i>Jean Hick - pluri-disciplinaire et pluri-restauration</i>	52
II. Listado de obras de Jean Hick.....	75
III. Textos de catálogos de exposiciones de Jean Hick.....	84
IV. Entrevista a Jean Hick 1993.....	86
V. Mapas de daños.....	96
VI. Fotografías de estado de conservación y de alteraciones.....	98
VII. Fotografías de exámenes previos realizados.....	104

1. Introducción

El presente Trabajo de Fin de Grado se ha orientado a estudiar la obra titulada *B13*, del artista belga Jean Jules Ghislain Hick, conocido como Jean Hick, la cual se encuentra localizada en la École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège, Bélgica.

Esta obra es parte del proyecto *Jean Hick - pluri-disciplinarité & pluri-restauration*¹, que nació a partir de la exposición *Jean Hick - de la note à la touche, et inversement* organizada por las organizaciones Interlignes y Société libre d'Émulation en Liège.

Este proyecto tiene como objetivo conseguir la revalorización y una visualización a mayor escala del trabajo de Jean Hick a través de la una restauración interdisciplinar de sus obras: pictóricas, entre las que se incluye *B13*, musicales y conceptuales. Este ambicioso proyecto tenía como participantes por una parte a los estudiantes del Conservatorio Real de Liège, cuya labor era transcribir las partituras de Jean Hick y completar las piezas inacabadas a partir de las notas del autor. La restauración conceptual se realizó a cabo por los estudiantes de Historia del Arte y Filosofía y Letras de la Universidad de Liège para la búsqueda de la historia y la filosofía del artista. Por otra parte, los estudiantes de la sección de Conservación y Restauración de Obras de Arte de la École Supérieure des Arts Saint-Luc fueron los encargados de realizar la restauración y conservación de 14 obras pictóricas como actividad práctica de la asignatura de Taller de Pintura durante los cursos académicos de 2018-2019 y 2019-2020. En esta actividad, cada pieza fue encargada a un solo alumno, siendo así su pieza personal a estudiar e intervenir durante los dos cursos académicos.

Este proyecto tenía como fecha de finalización el mes de abril de 2020, pero debido a la situación provocada por la pandemia mundial del Covid-19, ha debido ser propuesta sin una fecha de inicio de exposición definida. Por esto, las obras se encuentran actualmente en los almacenes de la École Supérieure des Arts Saint-Luc, situada en la localidad de Liège, Bélgica.

Durante el año académico 2018-2019, tuve el privilegio de poder encargarme individualmente del estudio técnico de *B13* y constaté su interés como objeto de estudio de cara a la elaboración de una propuesta de intervención. Además, pude realizar algunos exámenes previos y una limpieza superficial de la obra durante la duración del curso. La obra plantea problemas en la localización de fuentes bibliográficas sumadas a las dificultades del idioma. Al ser un artista local, la información sobre el artista en Internet es escasa y desde España no tenía acceso a documentos impresos, teniendo así como referencia principal el documento *Jean Hick Biographie argumentée* (2018) de André Discry, Marc Renwart y Florence Fréson, en el que se detallan cronológicamente la trayectoria artística y entrevistas realizadas al artista. También se ha tomado como referencia la página art-info.be creada por el historiador belga Marc Renwart, amigo cercano de Jean Hick y uno de los autores del documento mencionado anteriormente con el fin de dar a conocer artistas de Bélgica.

Otra problemática de esta pieza radica en que ésta se encuentra únicamente documentada en el inventario realizado a la llegada de los talleres dentro de la colección que se había traído a la escuela. En este punto no había una disociación de la obra, pero en la página art-info.be en la que se encuentran la gran mayoría de las obras de Jean Hick catalogadas por nombre, año de creación y técnica utilizada, esta obra no se encuentra catalogada. Tampoco se menciona nada sobre ella en el documento *Jean Hick Biographie argumentée* (2018), lo que puede dar lugar a una disociación de la obra.

Además de la problemática anterior, la obra presenta unas alteraciones en el barniz complejas de tratar, dando lugar así a un dilema en cuestión a su tratamiento. Este tema está fuertemente ligado a los problemas que se dan a la hora de plantear un tratamiento para obras contemporáneas, en el que los criterios de intervención son distintos a las obras

¹ Detalles completos del proyecto en Anexo I. Documento de colaboración para el proyecto *Jean Hick - pluri-disciplinarité & pluri-restauration*

tradicionales, como afirmó Heinz Althöfer², debido al papel fundamental del artista en ellas y al nuevo planteamiento conceptual que ha de tenerse en cuenta. A esto se añade la dificultad de recabar información directamente del artista, ya que este falleció en 2011. Por esto, la propuesta se ha elaborado teniendo en cuenta todos los documentos en los que se ha podido conocer la labor del artista, su forma de plantear las obras y la realización de un estudio comparativo con obras pertenecientes al mismo periodo, además de la consulta a Moreaux Sophie, profesora de restauración de pintura en la École Supérieure des Arts Saint-Luc y responsable de la restauración de la Colección Jean Hick. También se ha intentado establecer contacto con Florence Fréron, propietaria actual de las obras de Jean Hick, pero no ha sido posible recibir ninguna respuesta a los mensajes enviados.

La propuesta se redactó en base a un estudio preliminar del artista, tras lo que se realizó un estudio del estado de conservación de la pieza, en el que se ha incluido un estudio del entorno original y entorno actual en la escuela, un estudio detallado de los materiales constituyentes de *B13* y un estudio de las alteraciones presentes. Teniendo estos datos en cuenta, se elaboró una propuesta de exámenes previos y análisis para conocer más a fondo la obra y una propuesta de tratamiento posterior. Se sigue redactando una propuesta de conservación preventiva cuya importancia destacaba mucho en esta pieza concreta ya que, debido a sus materiales constituyentes, se trataba de una obra muy sensible al paso del tiempo y su conservación preventiva era clave para su preservación.

La intención del presente trabajo ha sido retomar, revisar y completar el estudio de esta obra mediante los conocimientos adquiridos durante los años de aprendizaje en el Grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural en Madrid y los conocimientos obtenidos en el curso de aprendizaje en Liège.

² Althöfer, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*, Istmo, Madrid.

2. Objetivos

2.1. Objetivos generales

Para la realización de este trabajo se han tenido en cuenta los siguientes objetivos generales:

- Redacción de un trabajo que refleje los conocimientos tanto teóricos como prácticos adquiridos durante el Grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural.
- Realización de una investigación basada en fuentes fiables y verídicas para la elaboración de una propuesta de conservación curativa y preventiva que se adecue al nivel académico exigido.

2.2. Objetivos específicos

Para la realización de este trabajo se han tenido en cuenta los siguientes objetivos específicos:

- Elaboración de una propuesta de tratamiento adecuada a la obra en base al estudio detallado de la misma.
- Estudio en profundidad sobre las problemáticas éticas y matéricas a la hora de tratar una obra contemporánea.
- Estudio de la historia de Jean Hick y el conjunto de sus obras como medio para la obtención de información sobre la pieza a tratar.
- Análisis del entorno de la pieza a lo largo de su historia y su estado de conservación.
- Recopilación de información sobre la metodología empleada en el tratamiento de obras contemporáneas y su aplicación en casos específicos.
- Divulgación y estudio de métodos de análisis y tratamientos tanto curativos como preventivos en obras contemporáneas.

3. Metodología de trabajo

Para la elaboración de la propuesta de conservación de *B13* se han precisado las siguientes acciones y herramientas en orden cronológico:

- Elección de la obra a estudiar para la realización del Trabajo de Fin de Grado, tomando como obra de estudio finalmente la pintura sobre óleo *B13*, pieza a la que se tuvo acceso durante el curso 2018-2019 en la École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège en Bélgica.
- Toma de fotografías y obtención de información sobre la pieza, el entorno en el que estaba situada y el taller en el que se encuentra actualmente la pieza.
- Estudio de referencias bibliográficas sobre la pieza, la historia y otras obras del autor, principalmente mediante el uso de fuentes en internet, debido a la imposibilidad de viajar a Bélgica en busca de fuentes cercanas al autor, a causa de la situación provocada por el Covid-19.
- Análisis y estudio en profundidad de los materiales de la obra, procesos constitutivos y alteraciones.
- Estudio de referencias bibliográficas de tratamientos aplicables a esta obra, teniendo en cuenta la información obtenida en el estudio de su estado de conservación y alteraciones.
- Elaboración de una propuesta de conservación, en la que se incluyen estudios del estado de conservación en profundidad, propuestas de conservación curativas, propuestas de conservación preventivas y mapas de daños.

4. Estudio de la obra

4.1. Ficha técnica

Autor: Jean Hick	
Nombre: B13	
Fecha de creación: 21/06/1978	
Tipología: Pintura al óleo sobre madera aglomerada	
Datos de inspección: -Fecha de inspección: 04/10/18-10/05/19 -Fecha de finalización del informe: -Equipo encargado: Marina Ruiz Takamido	
Intervenciones anteriores: Ninguna	
Identificación geográfica: -Propietario: Colección Jean Hick -Persona de contacto: Florence Fréron (propietaria actual de la colección) -Localización original: Grand route 35 B-4347 Voroux Goreux, Bélgica (domicilio de Florence Fréron) -Localización actual: Boulevard de la Constitution 41, 4020 Liège, Bélgica (École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège)	
Identificación física: -Estado de conservación: Dañado -Tipo de técnica pictórica: Pintura al óleo -Tipo de soporte Madera aglomerada -Dimensiones generales: 62.5 x 49.5 x 1.5 cm -Marco: Ninguno -Inscripciones/marcas: Inscripciones y marcas de manos en el reverso de la obra	
Identificación histórica: B13 fue realizada en 1978 y se considera una obra perteneciente a la abstracción lírica belga.	
Descripción: B13 es una pintura sobre tabla aglomerada de origen industrial, cubierta por una preparación industrial blanca, una capa pictórica al óleo de color negro y un barniz brillante. Fue realizada el 21/06/1978 por el artista belga Jean Hick, en Liège. Las alteraciones de la pintura se concentran principalmente en el barniz.	

4.2. Estudio sobre el artista Jean Hick

Jean Jules Ghislain Hick, conocido como Jean Hick, nació el 30 de agosto de 1933 en la ciudad de Liège y falleció en la misma ciudad el 26 de septiembre de 2011. Fue un pintor muy conocido en Liège, y realizó un gran número de obras de distinta naturaleza entre las que se encuentran el óleo, la acuarela y el gouache, entre otras. Su estilo fue evolucionando desde un estilo figurativo a un estilo más abstracto, llegando a ser uno de los representantes del movimiento de la abstracción lírica en Bélgica. A continuación se ofrece una síntesis de la información más relevante sobre el autor.



Jean Hick et l'œuvre Ascension (Coltrane), 1967

Figura 1. Jean Hick en 1967. Fuente: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>



Figura 2. Jean Hick durante sus últimos años de vida. Fuente: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

4.2.1. Trayectoria artística

La información contenida en este apartado se basa en la página sobre Jean Hick situada en art-info.be³.

Jean Hick creció educándose en la música, ya que gran parte de su familia se dedicaba a este arte. Su encuentro con la pintura fue a la edad de ocho o nueve años, en el que, de noche, a la vuelta de una lección de música, fue deslumbrado por los colores de la luna reflejados en la nieve, creando una diversidad de colores que no había visto nunca.

Lo tenía como mi punto de partida: nieve iluminada, iluminada por la luna. No solo había descubierto el color, sino también que mi maestro musical era un gran colorista. Las obras que me tocaba en el piano, Debussy, Bach y también Schönberg se convirtieron cada vez más en música para mí. Pura, pura abstracción, puro color. Fue en este momento que soñé con convertirme en compositor. Solo tenía música y color en mi cabeza. Todo lo que veía en la naturaleza se convirtió en color, vibración, sonido, abstracción... (Hick, 1993)⁴

A partir de este momento, Jean Hick comenzó a interesarse en la pintura en estrecho contacto con la música, su fuente de inspiración principal. Comenzó a formarse junto a su padre, que además de músico era pintor, pero nunca estuvo interesado por el arte figurativo. “La escuela en sí fue una experiencia muy desafortunada para mí. Salvo la Escuela de Pintura de Edificación donde trabajé durante dos años durante el perfeccionamiento de imitación madera y mármol, donde aprendí la verdadera profesión de pintor” (Hick, 1993)⁵.

Jean Hick participó en su primera exposición colectiva en el año 1955 a los 22 años con 7 lienzos, que constituirán la primera y última vez que el artista exponga obras figurativas.

En 1957 conoce a Léopold Plomteux, artista abstracto con el que estableció una gran amistad y que le presentará a otros artistas.

³ Art-info (2016) Jean Hick. Recuperado de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

⁴ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.

⁵ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.

En 1958 vende su primera obra abstracta Léon Koenig, conservador de museos en Liège.

Dos años después, en 1960, participa en los Premios de Pintura Joven Belga, donde un pintor le presenta al A.P.I.A.W. (Association pour le progrès intellectuel et artistique en Wallonie), una asociación sin fines lucrativos que apoya el progreso intelectual y artístico de la zona de Wallonie, del que se convierte en miembro hasta 1965.

En 1961 es elegido como becario del gobierno francés, pudiendo así formarse en el taller de grabado de S.W. Hayter en París, donde se forma hasta finales de 1962. A finales de 1961, dos de sus obras seleccionadas para el premio de pintura para la Expansión y Educación Artística son expuestas en el Musée de l'Art Wallon en Liège.

En 1962 obtiene una mención en el premio Hélène Jacquet y organiza su primera exposición personal en el A.P.I.A.W., titulada *Jean Hick, Gouaches et Tempera* (Anexo III. Textos de catálogos de exposiciones de Jean Hick).

En 1962 ingresa al grupo “Peintres de notre Temps” en París hasta 1967, con este grupo organiza un gran número de exposiciones.

Entre 1963 y 1964, colabora con el Théâtre de l'Etuve en Liège, componiendo música y canciones, decidiendo el vestuario y dirigiendo la escenografía.

En 1964 3 de sus obras son seleccionadas para el Premio de Artes Plásticas 1964, de las cuales una recibe una mención (Anexo III. Textos de catálogos de exposiciones de Jean Hick).

En 1969 organiza una exposición en Bruselas con Léopold Plomteux, llamada *Gouaches*. Este mismo año conoce al historiador Marc Renwart y a la escultora Florence Fréron, con los que establecerá una larga amistad.

En 1980, 1982 y 1988 participa en exposiciones sobre la abstracción en Liège y en Hélécine.

En 1990 crea una obra en asociación con el poeta François Jacqmin, de la que nacerá *NUITS*. Esta colaboración marca al pintor de manera profunda.

En 1993 organiza una exposición en Ivoz-Ramet titulada *Hick Jean ou le rêve pris sur le fait* El catálogo fue elaborado por su compañera Andrée Discry y sus amigos Florence Fréron y Marc Renwart.

En 2007 se organiza la exposición *Jean Hick ou l'abstraction lyrique* en Liège. Este mismo año fallece su esposa Andrée Discry.

En 2011 fallece a la edad de 78 años en su domicilio de Liège.

En 2018 se organiza en Liège la exposición *Jean Hick - De la note à la touche et inversement* por iniciativa de Marc Renwart y Florence Fréron.

4.2.2. Síntesis de la entrevista a Jean Hick en 1993

Para conocer la forma en la que Jean Hick planteaba sus obras, se ha tomado como referencia la entrevista realizada por Andrée Discry y Marc Renwart entre febrero y marzo de 1993⁶.

Según esta entrevista, Jean Hick afirmaba que, durante el proceso creativo, nunca hizo bocetos, dibujos ni pruebas de color, pintando por inercia muchas veces. Según él, la naturaleza es una fuente de inspiración, ya que buscaba pintar lo que el espectador no puede ver.

Como se mencionó en el punto anterior Jean Hick comenzó a interesarse por la pintura por el reflejo de un rayo de luna en la nieve, y podría decirse que la búsqueda de los métodos para la reproducción de ese paisaje fue su motivación principal en sus inicios, que terminó llevándole por el camino de la abstracción en la búsqueda de esos colores. “Durante mucho tiempo, en papel blanco, con los colores de mi padre, intenté rehacer, hacer esta nieve de todos los colores. Nunca llegué allí... Y hoy no más que antes. Además, si hubiera tenido éxito, la pintura, para mí, habría terminado.” (Hick, 1993)⁷.

A la hora de pintar, el artista dijo que no piensa en absoluto, sino que se deja llevar por la pintura durante horas y días, hasta que lo termina y se encuentra un cuadro que no tiene nada que ver con el resultado esperado en muchas ocasiones, volviendo a empezar a pintar otra vez después.

Cuando miro, por ejemplo, mis últimos cuadros, “Nuits” de 1992 u otros, incluidos mis grandes lienzos de tinta de nogal de 1990/91, encuentro en este tipo de cuadros un tono, una vibración, un sonido que es casi siempre el mismo; se supera el contraste entre colores consonantes y disonantes. Tampoco hay grandes contrastes de tonos. El contraste

⁶ Art-info.be, *op.cit.*

⁷ Art-info.be, *op.cit.*, Trad.de la A.

que queda es un contraste entre tono y no tono. Sin embargo, también hay una gran cantidad de contrastes dinámicos, rítmicos, vibraciones, resonancias, luz. También hay secciones sin pintar, estas permanecen en este estado en formación, entre el ser y el no ser. (Hick, 1993)⁸

Con respecto a la imagen, Jean Hick opinaba que la pintura representa a su creador en el acto mismo de la creación, y que toda pintura tiene una predisposición natural hacia la abstracción. Según él, la abstracción está presente en todas partes de la naturaleza, por lo que no es un arte nuevo.

Jean Hick tenía un interés muy marcado en el color, afirmando que el color, la luz y las vibraciones son esenciales en su pintura. En notas recogidas de cuadernos por Marc Renwart, Jean Hick mencionaba especialmente el color negro, como uno de los colores que más le hace reflexionar. “Frente a un lienzo, el espectador debe aislarse consigo mismo. El lienzo oscuro lo empuja a estar solo con su estado mental en este momento” (Hick, s.f.)⁹. El artista consideraba el negro como el color de la libertad, el color de la oscuridad y a la vez el color de la luz.

Por el momento, titulo mis cuadros: "Du côté du noir" porque hago negro sobre fondo blanco, sobre fondo rojo, sobre fondo azul, etc. Negro, a través del cual aparece el color, cubierto de color tras su descubrimiento, que parece brotar del lienzo y que el negro exalta. (Hick, s.f.)¹⁰

Para él, la noción del espacio y el tiempo tenía un principio y un final. “Mis pinturas podrían extenderse fuera del marco. Se extienden fuera del marco. Lo que hace creer en un espacio - un espacio infinito - y al mismo tiempo en un estiramiento o una compresión del tiempo” (Hick, s.f.)¹¹.

El artista consideraba como pintura viva toda la pintura realizada hasta ahora, teniendo muchos pintores a los que admiraba desde la antigüedad hasta la actualidad, pero su principal influencia fueron las obras musicales. Como ya se mencionó anteriormente, Jean Hick había crecido en un entorno rodeado de música que marcó sus obras durante toda su trayectoria, a pesar de que dejó de componer en 1965.

Jean Hick desaprobaba la función del arte como mensaje de un artista, considerando deprimente y dañina la aparición de mensajes que imponen las corrientes de arte del momento o la creatividad de los artistas.

Según Jean Hick, los artistas no tienen un papel útil en la sociedad, debido a que pintan para ellos mismo. Pero a su vez se planteaba la duda de por qué los artistas han existido durante la Historia y por qué tantos han luchado tanto por proteger como por destruir algunas obras. A esta cuestión, él mismo da como respuesta que la pintura es una puerta hacia los sueños y la libertad, cosa que asusta a mucha gente, lo que provoca que se la acuse y se la condene.¹²

Soy abstracto en esencia y cuanto más avanzo en la vida más veo que todo es abstracto, incluso lo que no parece. Tratando de no parecer que sería un desvío infantil, no tengo tiempo. Cuanto más avanzo, más pinto, y más sé que los caminos de la abstracción lírica son infinitos y que sus renovaciones ilimitadas no son del orden de la novedad. Sé muy bien por qué queremos aniquilar la abstracción lírica, por qué se interpone, es porque es demasiado difícil. Pide que se le dedique toda la vida, exige un despertar de cada momento, una disponibilidad total, exige la renuncia a la seguridad mental, al confort intelectual. Cuando tienes miedo de perderte, es clásico volver atrás y fingir que no has visto nada para continuar. En la abstracción lírica no continuamos, estamos fuera del tiempo histórico, fuera de todo lo externo. (Hick, 1994)¹³

⁸ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.

⁹ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.

¹⁰ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.

¹¹ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.

¹² Listado completo de las obras de Jean Hick en Anexo II. Listado de obras de Jean Hick.

¹³ Carta de Jean Hick a Henri Ingberg, administrador general de la Communauté française, 1994. Recuperado de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>. Trad. de la A.

4.3. Estudio del entorno

4.3.1. Ubicación original de la obra: el granero de Florence Fréron

Los estudios del entorno original de la obra fueron realizados en una visita realizada en septiembre de 2018 por la profesora Sophie Moreaux y varios alumnos de segundo año de conservación y restauración de pintura, entre los que no pude estar presente.

Según las fotografías tomadas y el informe elaborado, antes de la llegada al taller la obra se encontraba almacenada en un granero junto a otras piezas. Todas ellas pertenecientes a Florence Fréron, artista de Liège representativa por sus piezas escultóricas y propietaria actual de muchas de las obras de Jean Hick, con el que mantuvo una larga amistad desde su encuentro en 1969.



Figura 3. Imagen de la localización del granero en la propiedad. Recuperada de: Google Maps



Figura 4. Imagen de la propiedad de Florence Fréron. Recuperada de: Google Maps

Este granero se encontraba a las afueras de la ciudad de Liège dentro de la propiedad de Fréron, situada junto a una carretera con poca afluencia de coches en una zona tranquila.

El lugar en cuestión se encontraba prácticamente abandonado y en unas condiciones poco recomendables para la conservación de obras pictóricas, debido a la falta de acondicionamiento, regulación de la temperatura y de la humedad.



Figura 5. Imagen del interior del granero.
Fuente: Personal de Saint-Luc



Figura 6. Imagen del tragaluz en el interior del granero.
Fuente: Personal de Saint-Luc

La colocación de las obras también suponía un peligro para estas ya que muchas se encontraban apiladas unas sobre otras sin ningún orden, otras en vertical pero apoyadas entre sí, y algunas obras estaban tiradas en el suelo. Gran parte de las obras estaban cubiertas por telas o papeles, pero esto no suponía una protección lo suficientemente segura para las piezas, siendo así un lugar poco apropiado para un buen almacenamiento de las obras.



Figura 7. Imagen de una pieza deteriorada en el granero. Fuente: Personal de Saint-Luc



Figura 8. Imagen de obras apoyadas en vertical. Fuente: Personal de Saint-Luc

El clima de la zona de es un clima templado característico del norte de Europa, con unas temperaturas que varían de los 0 a 10 C° en invierno a los 13 a 25 C° en verano, teniendo así una temperatura sin grandes altibajos durante todo el año. Las lluvias son frecuentes en la zona, con unas precipitaciones medias de 827mm¹⁴ al año. La humedad a causa de las lluvias se ve acentuada por la presencia del río Meuse, un río navegable de gran caudal que atraviesa la ciudad de Liège y la divide.

Statistiques climatiques des communes belges, Liège

1. Températures de l'air et précipitations Période de référence: 1981–2010

Valeurs annuelles et mensuelles

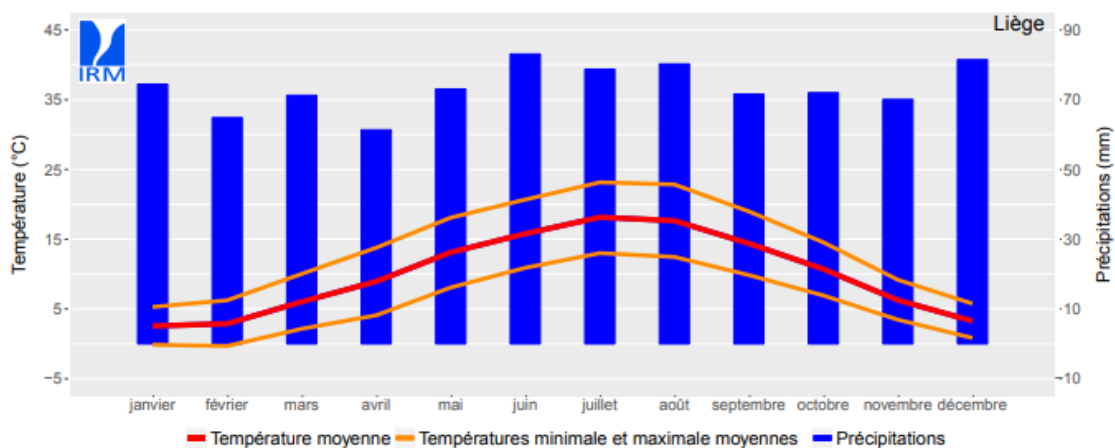


Figura 9. Gráfica de temperatura y precipitaciones de Liège entre 1981-2010.
Recuperada de: https://www.meteo.be/resources/climateCity/pdf/climate_IN_S62063_LIEGE_fr.pdf

¹⁴ IRM. (s.f.) *Statistiques climatiques des communes belges. Liège*. Recuperado de: https://www.meteo.be/resources/climateCity/pdf/climate_IN_S62063_LIEGE_fr.pdf

4.3.2 Ubicación actual de la obra: École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège

Las obras de Jean Hick fueron trasladadas a la École supérieure des arts Saint-Luc Liège (nos referiremos en este trabajo posteriormente como Saint-Luc), una escuela de arte privada situada en Outremeuse, la isla situada en el río Meuse, en el centro de la ciudad de Liège.

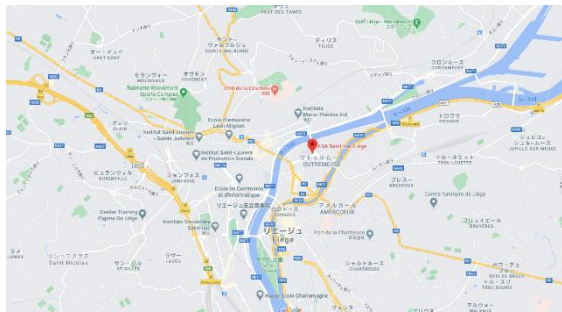


Figura 10. Imagen de la localización de Saint-Luc dentro de Liège. Recuperada de: Google Maps



Figura 11. Imagen de la fachada principal de Saint-Luc. Recuperada de: Google Maps

El edificio que alberga la escuela fue originalmente un priorato en 1231, que pasó a ser un convento de mayor tamaño en el siglo XVII, a un hospital de campaña y cuartel en el siglo XVIII y, tras una gran ampliación de los edificios, terminó cumpliendo la función de hospital militar durante la Segunda Guerra Mundial, siendo abandonado por los militares en 1998.

En el año 2000, se adquirió el edificio para albergar la École supérieure des arts Saint-Luc Liège y el Institut supérieur d'Architecture Saint-Luc, convirtiéndose en el campus que se conoce actualmente tras algunas remodelaciones.¹⁵

El granero que albergaba las obras de Jean Hick se encontraba a las afueras de la ciudad, a unos 13 km de Saint-Luc, por lo que se puede suponer que el traslado de las piezas se llevó a cabo en coche por personal de la escuela.

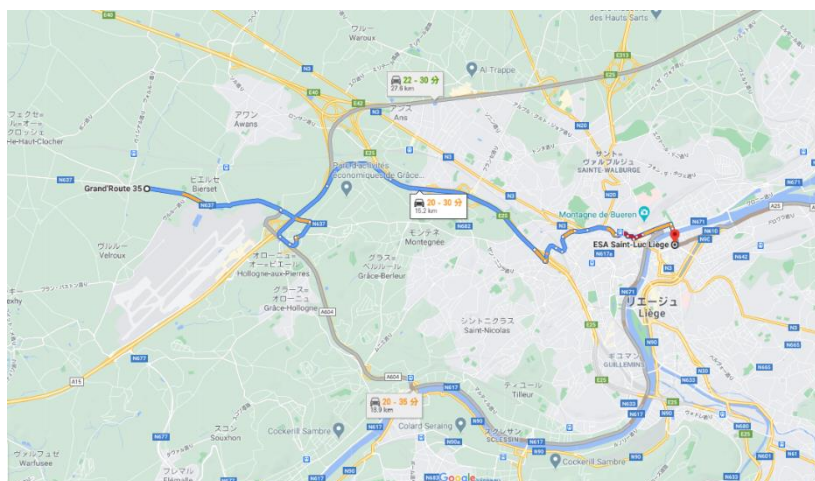


Figura 12. Imagen de la distancia en coche desde la propiedad de Fréron a Saint-Luc en coche. Recuperada de: Google Maps

¹⁵ Saint-Luc Liège École Supérieure des Arts. (s.f.). *L'histoire de notre école*. Recuperado de: <https://www.saint-luc.be/ecole/histoire-saint-luc-liege/>

Ya en Saint-Luc se colocaron las piezas en el taller de segundo año de la sección de pintura, dentro del ala de clases del Departamento de Conservación y Restauración de obras de arte, lugar en el que se realizarían todos sus exámenes, toma de fotos y tratamientos. Este taller tenía unas condiciones ambientales aceptables, ya que su temperatura estaba regulada mediante radiadores situados a distancia de las mesas con las piezas.

A pesar de esto, la presencia de ventanas muy grandes sin filtros por los que entraba la luz directa en el aula, las variaciones de temperatura y humedad del edificio a causa de grietas y orificios en el tejado y la presencia de insectos provenientes del exterior, paradójicamente podrían provocar daños biológicos en las piezas.

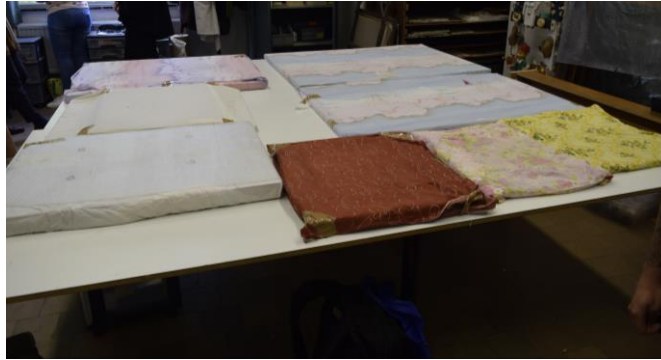


Figura 13. Imagen del interior del taller de restauración de pintura.
Fuente: Propia

Durante el curso 2018-2019, las piezas se colocaron horizontalmente sobre las mesas o sobre caballetes con material de protección bajo ellas, según su dimensión y cantidad de trabajo a realizar, por lo que se reducía la posibilidad de que sufrieran daños por su desplazamiento continuo.



Figura 14. Imagen de la pieza colocada sobre la mesa.
Fuente: Propia

Tras establecer contacto por mensaje con la profesora Sophie Moreaux y con compañeras de la escuela, puedo confirmar que actualmente las piezas se encuentran en un almacén en Saint-Luc, debido a que la pandemia del Covid-19 impidió que las obras terminaran de restaurarse para la exposición planeada en abril de 2020, que ha sido aplazada indefinidamente. A pesar de esta situación, la profesora me comunicó que las piezas se almacenarían en la escuela hasta la finalización de la restauración de las piezas, presumiblemente durante el próximo curso 2020-2021.

4.4. Descripción formal

Esta pieza se trata de una pintura sobre tabla, de 62,5 cm de alto, 49,5 cm de largo y 1,5 cm de profundidad. Se encuentra constituida por un soporte de madera aglomerada de origen industrial, una preparación industrial, una pintura al óleo aplicada en varias capas y un barniz industrial brillante¹⁶.

Una vez eliminado el embalaje, se observó que la obra se constituía de una pieza única, sin marcos o elementos ajenos a la pintura.

B13 se trata de una obra realizada sobre un tablero aglomerado de tres capas de fibras de madera, cubierto con una preparación blanca, una capa pictórica de óleo y una capa de barniz brillante. En esta obra predomina el negro, color que se encuentra frecuentemente en las obras de Jean Hick y del que comenta.

Siempre el negro me ha llevado a una especie de mediación. Además, con mucha regularidad hacía gouaches negros. Luego, este año, quiero hacer una serie de lienzos negros, que llamo "Mediación negra". Para quien realmente mira la oscuridad, es un medio terrible para la meditación. Como escuchar música solo en la oscuridad. Es el negro el que lleva más lejos en la meditación. (Hick, s.f.)¹⁷

En *B13*, Jean Hick aplicó una capa de blanco como fondo, sobre el que fue pintando con capas sucesivas de óleo muy diluido, de forma que se fueran aplicando capas transparentes de negro. También salpicó algunas partes de la pintura con disolvente para formar unas lagunas en las que se apreciara mejor la capa del fondo. La apariencia final de la obra se puede describir como una obra en la que el negro predomina, pero especialmente en la parte central de la pieza se pueden apreciar zonas más claras a través de las capas oscuras, ofreciendo un contraste claro con el resto de la pintura. En la parte posterior se encuentra la firma de Jean Hick, característica por firmar como "J. HICK" y una fecha, "21/6/78", que se trata de la fecha de finalización de la obra, ambas realizadas con una pintura negra. Con esta pintura también se pueden observar numerosas manchas y restos de huellas dactilares en las partes laterales de la trasera de la obra.



Figura 15. Imagen de la vista frontal de la obra. Fuente: Propia



Figura 16. Imagen de la vista trasera de la obra. Fuente: Propia

A la llegada al taller, la pintura se encontraba envuelta con una tela de algodón con cinta aislante que dejaba los bordes fijos, protegiendo únicamente la parte de la capa pictórica y dejando ver la parte del reverso de la pieza, en el que se situaba la firma del artista y la fecha de finalización de la obra.

¹⁶ Imágenes en mayor tamaño en Anexo VI. Fotografías de estado de conservación y de alteraciones

¹⁷ Art-info.be, *op.cit.*, Trad. de la A.



Figura 17. Imagen de la vista frontal de la obra a la llegada a la escuela. Fuente: Propia



Figura 18. Imagen de la vista trasera de la obra a la llegada a la escuela. Fuente: Propia

4.5. Descripción técnica de la obra

La obra está compuesta de un soporte de madera aglomerada de origen industrial, una preparación blanca aplicada uniformemente por todo el soporte, que se puede observar en los laterales de la pieza, una capa pictórica de pintura al óleo aplicado en capas sucesivas y un barniz muy brillante.

Las descripciones detalladas de cada elemento constitutivo de la pintura se realizan en los siguientes apartados¹⁸.

4.5.1. Soporte de madera aglomerada

Se trata de un soporte en madera aglomerada, formado por varias capas de virutas de madera de distintos tipos, que se distinguen por unas fibras de colores y formas distintas, cuyos tamaños varían desde los 0 a los 150 mm.

A partir de la observación de los laterales de la tabla, se puede conocer que está formada por tres capas de fibras de madera de distinto tamaño y acabado, en la que se forma una estructura sándwich de una capa superior e inferior de 2 mm aproximadamente con fibras mejor trabajadas y mayor tamaño, que tienen entre ellas una capa de 13 mm aproximadamente, con fibras de mayor tamaño.

Normalmente consta de un alma compuesta por partículas gruesas (a veces incluye recortes, corteza y polvo) y de 2 ó 4 capas en la superficie (según sean de 3 ó 5 capas) que contienen partículas mucho más finas, de mejor calidad y que conforman capas de mayor densidad que el alma, cuestión que hace su superficie diferente a la de los tableros homogéneos desnudos. (García, 2010)¹⁹

Las fibras de la tabla se encuentran unidas mediante un aglutinante cuya composición exacta no se ha podido conocer debido a la imposibilidad de realizar unos análisis detallados, pero podemos suponer que puede tratarse de urea-formol, urea-melamina-formol o fenol-formaldehído, como menciona García (2010)²⁰.

Según García (2010)²¹, el proceso de elaboración de una tabla aglomerada en una fábrica se divide en los siguientes pasos: fragmentación y preparación de las partículas, secado, encolado, formación de la manta, preprensado y prensado, acondicionamiento posterior al prensado, acabado (entre los que se incluye el lijado) y distribución.

A partir de la observación de la tabla y la consulta de la tesis doctoral *La madera y materiales derivados en la fabricación de soportes artísticos: aportación estructural y estética* de Juan José García Garrido (2010) podemos

¹⁸ Imágenes en mayor tamaño en Anexo VI. Fotografías de estado de conservación y de alteraciones.

¹⁹ García Garrido, J. J. (2011). *La madera y materiales derivados en la fabricación de soportes artísticos: aportación estructural y estética*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/12301/1/T27141.pdf>

²⁰ García, J., *op. cit.*

²¹ García, J., *op. cit.*

afirmar que la tabla se trataba de una tabla aglomerada de origen industrial, prensada en seco y unida mediante calor y presión con resinas sintéticas, que da lugar a una superficie ligeramente porosa pero lo suficientemente lisa y uniforme como para poder pintar sobre ella.

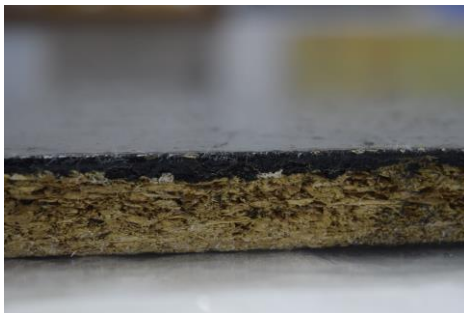


Figura 19. Imagen del lateral de la obra en el que se aprecia la diferenciación de las fibras. Fuente: Propia

En el reverso del soporte, en la esquina derecha superior se sitúa la firma del autor, que solía escribir sus siglas “J.HICK” en el reverso de sus obras. Justo debajo de la firma se observa la fecha de finalización de la pieza “21/3/78”. Ambas inscripciones están realizadas con la misma pintura al óleo que en la capa pictórica.

En el estudio realizado, además de estas inscripciones, se observaron numerosas marcas de huellas dactilares producidas igualmente con esta pintura, deduciéndose que se trataba de marcas generadas por el artista a la hora de pintar.

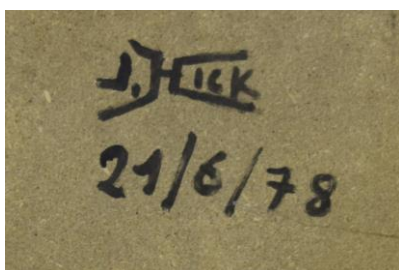


Figura 20. Imagen de la firma de Jean Hick en el reverso. Fuente: Propia



Figura 21. Imagen de las huellas del artista en el reverso. Fuente: Propia

4.5.2. Capa de preparación

A partir de la observación de la pintura situada en los lados de la obra, se deduce que como preparación se había utilizado una pintura blanca. Esta capa de preparación tiene la función de rellenar los poros de la madera y unificar la superficie, facilitando la aplicación de la pintura al óleo posteriormente. Según los estudios detallados en 7.2.3. Toma de muestras de la preparación, se ha podido saber que la preparación no tiene carbonato cálcico en su composición, por lo que la posibilidad de que sea una preparación tradicional de *gesso*, elaborado con carbonato cálcico y cola de conejo.

A partir de estudios realizados por los profesores de Saint-Luc y de alumnos de cursos superiores que habían estudiado los materiales utilizados por Jean Hick, sabemos que el artista utilizaba materiales que ya estaban preparados industrialmente, en lugar de crear las mezclas por sí mismo. Es posible que el artista utilizara unas preparaciones de *gesso* de la marca Royal Talens®, una compañía de material artístico holandesa cuyos productos ya estaban siendo utilizados por artistas de todo el mundo en el momento de creación de B13. De ser realmente esta

preparación la que utilizó Jean Hick, la composición principal se trataría de una dispersión de resina acrílica y dióxido de titanio²².

Para la comprobación de la composición exacta de la preparación será necesario realizar unos análisis en mayor profundidad.



Figura 22. Imagen del lateral de la obra en el que se aprecia la preparación. Fuente: Propia

4.5.3. *Capa pictórica*

La capa pictórica se trata de pintura al óleo. Tras la muerte del artista, un profesor de Saint-Luc del Departamento de Pintura recibió los tubos con la pintura que éste utilizaba, los cuales sirvieron para iniciar una investigación sobre sus técnicas pictóricas en este centro. En base a ello se sabe que Jean Hick utilizaba productos fabricados industrialmente también en caso de la capa pictórica. Por esto, podemos suponer que B13 está realizada con pintura al óleo de la marca Royal Talens®, comercializada ampliamente en Europa en aquel momento.

Esta pintura en concreto se realizó mediante la técnica del *glacis*, una variante de la técnica de la veladura, que consiste en la aplicación de pintura al óleo muy diluida en capas sucesivas. La mayor parte de la capa pictórica está cubierta por *glacis*, pero hay algunas zonas en las que se aprecian círculos de un tono más blanco. Esto se consigue mediante la aplicación de un disolvente como el White Spirit, que diluye la pintura de la zona sobre la que cae, creando esos círculos blancos característicos.

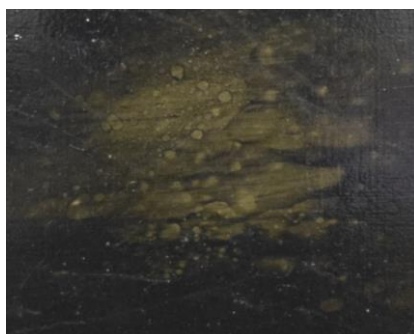


Figura 23. Imagen de la zona en la que se aprecia la preparación en la capa pictórica. Fuente: Propia

4.5.4. *Barniz*

Sobre la capa pictórica se observa un barniz muy brillante y transparente aplicado de manera uniforme sobre todo el anverso de la pieza. Debido a que se observan pelos de brocha en algunas zonas de la capa de protección, se deduce que se trataba de un barniz aplicado mediante brocha. Su apariencia brillante, junto al color negro de la capa pictórica,

²² A partir de la composición del *gesso* universal en <https://www.royaltalens.com/en/catalog/talens-oils-primers-and-solvents/gesso-primer-bucket-1000-ml>

asemejaba mucho a un espejo, provocando que durante la toma de fotografías se produjeran reflejos, dificultando sobremanera su examen y documentación.



Figura 24. Imagen de los reflejos de las lámparas fluorescentes del taller en el barniz brillante. Fuente: Propia

A partir de fuentes bibliográficas y personal de Saint-Luc no se ha podido identificar la naturaleza del barniz ni si se trata de un barniz aplicado por el artista o por otra persona, por lo que es necesario realizar un examen en profundidad de su composición para determinar el criterio de la actuación a desarrollar.

5. Estado de conservación

El estado de conservación general de la pieza es adecuado, a pesar de las condiciones en las que se encontraba anteriormente. Una de las razones puede ser que es una pieza más reciente que otras, limitando con ello el tiempo de almacenaje en malas condiciones. Sus principales deterioros²³ se sitúan en la materia pictórica, algunos por una mala realización y otros por un mal almacenamiento, tal como se explica en detalle en los siguientes apartados²⁴.

5.1. Alteraciones del soporte

Como ya se ha mencionado, el soporte no presenta demasiadas alteraciones, a pesar de ser un tablero de madera aglomerada, que tiene una tendencia a variar de tamaño a lo largo el tiempo en entornos con una humedad alta. “Los tableros aglomerados tienen una tendencia sufrir alteraciones a causa de la humedad, que aumenta su grosor de forma irreversible, manteniéndose así aún después de su desecación. Las condiciones ambientales además afectan a la longitud y anchura de este material, como menciona García (2010).²⁵

Los problemas que se observan en el soporte se tratan de una deformación del soporte y manchas de pintura en el reverso.

5.1.1. Deformación del soporte

Tras la observación de la tabla colocada en horizontal reposando sobre una mesa, se observó que la tabla presentaba una deformación leve, que consistía en una curvatura cóncava con el eje central situado en la mitad de la obra. En el punto más curvado se observaba una diferencia de 1,5mm con respecto al punto menos curvo.

Actualmente no se trata de una deformación muy grave, pero si no se cuidaran las condiciones ambientales en las que se sitúe la obra, se podría acentuar la curvatura, dando lugar a tensiones en la capa pictórica y la aparición de grietas y craquelados en ella.

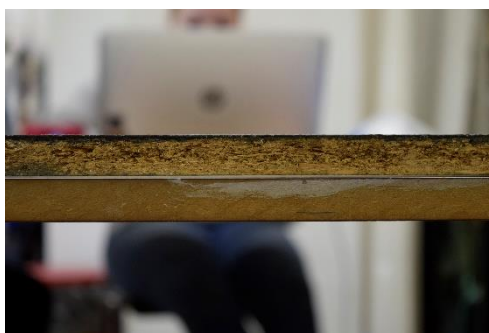


Figura 25. Imagen del detalle de la curvatura cóncava del soporte. Fuente: Propia

5.1.2. Manchas de pintura en el reverso

En el reverso del soporte, se observaron numerosas manchas de pintura negra, dejando huellas de manos, huellas dactilares y manchas de distintos tamaños. Por su color y composición, se dedujo que eran manchas que se hicieron durante el proceso de creación, por lo que no deberán eliminarse, ya que esto contribuiría a la eliminación de materia original y a la pérdida de información sobre el proceso creativo.

²³ Imágenes en mayor tamaño en Anexo VI. Fotografías de estado de conservación y de alteraciones.

²⁴ Ver Anexo V. Mapas de daños.

²⁵ García, J., *op. cit.*

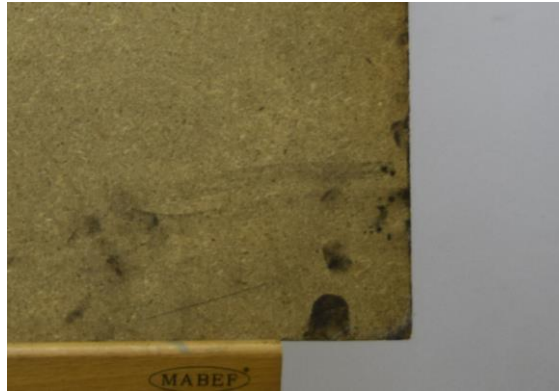


Figura 26. Imagen de detalles de manchas de pintura en el reverso. Fuente; Propia

5.2. Alteraciones de la capa pictórica

Las alteraciones de la obra se ubican principalmente en la capa pictórica. Se trata de acumulación de polvo en la superficie, pintura adherida en la superficie, presencia de pequeñas lagunas, marcas de impactos sobre la superficie e impresión de una tela sobre el barniz.

5.2.1. Acumulación de polvo en la superficie

Tras quitar la tela de protección que tenía *B13* a la llegada a la escuela, se observó que tenía una fina capa de polvo. Esta capa cubre de forma uniforme la capa pictórica y no forma parte de la obra en sí, por lo que podrá ser eliminada antes de realizar el resto de tratamientos.



Figura 27. Imagen del polvo acumulado sobre la obra.
Fuente: Propia

5.2.2. Pintura adherida a la superficie

Dentro de las alteraciones de la capa pictórica, esta es una de las que tiene una menor gravedad. Se trata de la presencia de 2 pequeños puntos de pintura de color rojo presente sobre el barniz en la mitad superior de la obra. Estos puntos de 3 mm aproximadamente se encuentran completamente secos y no tienen ninguna cohesión con la pintura.

Teniendo en cuenta que el artista trabajaba en algunas ocasiones sobre varias obras a la vez y por las técnicas utilizadas en otras obras, una hipótesis viable es que se trate de salpicaduras procedentes de otras piezas del taller del artista. Por lo tanto, consideramos que no forman parte de la obra y pueden ser eliminados.

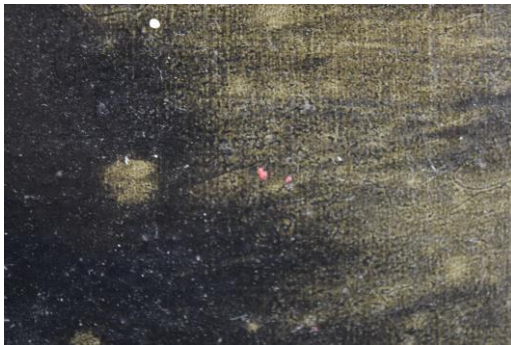


Figura 28. Detalle de puntos rojos en la capa pictórica.
Fuente: Propia

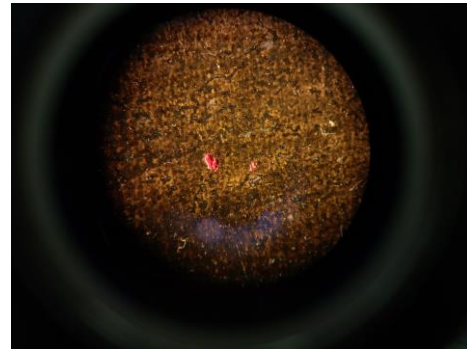


Figura 29. Detalle de puntos rojos observados con el microscopio de mesa. Fuente: Propia

5.2.3. Presencia de pequeñas lagunas

Durante el examen de la pieza, se observaron pequeñas lagunas de 1 a 5 mm de tamaño en zonas concretas sobre la capa pictórica. Estas lagunas dejan ver la preparación bajo la pintura negra, formando pequeños puntos blancos que, al tener un gran contraste con el tono de la pintura, resaltan dentro de ella, cambiando la apariencia de la obra.

Algunos conjuntos de lagunas se sitúan en el centro, pero otras están en los laterales de la obra, especialmente en las esquinas, donde en algunos casos se ha levantado la preparación y se deja ver el soporte.

Por su situación se deduce que pueden haber sido causados por manipulaciones incorrectas de la obra a lo largo del tiempo. Las lagunas en las partes inferiores parecen evidentemente causadas por un apoyo sin ningún tipo de protección. En cuanto a las lagunas en el centro, pueden haber sido causadas por algún tipo de impacto sobre una superficie rugosa, lo que justificaría su apariencia.

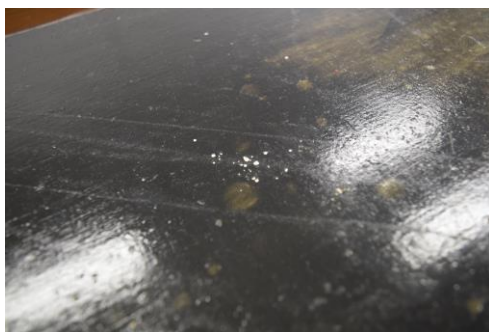


Figura 30. Detalle de lagunas en el centro de la obra.
Fuente: Propia



Figura 31. Detalle de lagunas en los bordes inferiores.
Fuente: Propia

5.2.4. Marcas de impactos sobre la superficie

En la esquina superior izquierda se observa una marca en forma curva de unos 30 mm de largo y 5 mm de ancho, en la que se ha hundido la capa pictórica hacia el interior del soporte, dando lugar a una zona de color distinto a la pintura en la que se observaba una parte del soporte.

Es probable que esta marca se haya producido a causa del impacto de la pintura con una superficie punzante, que diera lugar a este desnivel en la capa pictórica.



Figura 32. Detalle de marca de impacto sobre la obra.
Fuente: Propia

5.2.5. Impresión de la tela sobre el barniz

De las alteraciones observadas, esta se trata de la más grave, ya que cambiaba toda la apariencia de la obra. Se trataba de unos restos de tela, probablemente de algodón según la trama, que se encontraron impresos sobre el barniz, siendo visible mediante la luz rasante todos los pliegues de la tela y los restos de fibras que quedaron sobre el barniz.

Muy probablemente, esto fue causado por el embalaje de la pintura con una tela de algodón antes del completo secado del barniz, dejando la marca de la tela por toda la superficie de la pieza. Se desconoce si esto fue provocado por el artista, pero obras de la misma época como *Taïga 9*²⁶ realizada en 1979, en el que el estilo utilizado es similar, su barniz se mantiene uniforme, por lo que puede suponerse que esta alteración no fue causada de forma intencionada.



Figura 33. HICK, Jean. *Taïga 9* (1979). Recuperada de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

Esta alteración ocasiona una irregularidad visual muy marcada en la obra, ya que, según el uso del color y las técnicas en *B13*, se trata de una obra con una apariencia uniforme y en parte sobria, que se ve totalmente cambiada por los rastros blanquecinos dejados por la tela, quitándole esa uniformidad característica de las piezas de Jean Hick. Sabemos que el proceso se produjo casi con total seguridad antes del total secado del barniz ya que algunas fibras de

²⁶ Art-info.be, *op.cit*, Trad. de la A.

la tela penetraron dentro de éste. *Hiver (4)*²⁷, realizada en 1984, también presenta algunas fibras dentro de su barniz, aunque en mucha menor medida.



Figura 33. HICK, Jean. *Hiver (4)* (1984). Recuperada de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

El resultado es una superficie sucia y heterogénea al observar la pieza de cerca. El hecho de que las fibras se encuentren en el interior del barniz plantea una gran dificultad a la hora de decidir los tratamientos a realizar para conservar esta pieza. Será conveniente realizar un análisis de las fibras presentes en la pieza y en la tela que envolvía a la obra durante su llegada a la escuela.



Figura 35. Detalle de tela sobre el barniz. Fuente: Propia

²⁷ Art-info.be, *op.cit*, Trad. de la A.

6. Criterios de intervención en *B13*

Como punto de partida, y debido al hecho de que no se puede obtener directamente información por parte del artista, considero que en esta pieza son imprescindibles exámenes previos exhaustivos con el fin de conocer al detalle la obra, sus problemáticas y posibles alteraciones que puedan aparecer en el futuro.

Para la toma de decisiones a la hora de decidir cómo elaborar la propuesta de intervención sobre *B13* se ha tenido en cuenta el *Decision-Making Model for Contemporary Art* (2019) publicado por el Dutch Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK, Stichting Behoud Moderne Kunst)²⁸.

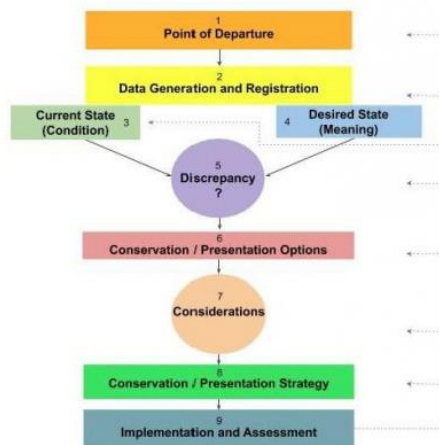


Ilustración 36. Modelo de toma de decisiones de arte contemporáneo de SBMK

Teniendo este modelo como criterio, se ha aplicado cada apartado a la intervención sobre *B13*:

1. Punto de partida: En este paso se determinan las circunstancias que han decidido que se realice la investigación sobre la obra, sus objetivos principales y los interesados en la realización de este proceso. En el caso de esta obra, su pertenencia a la colección de obras de Jean Hick participantes en el proyecto *Jean Hick - pluri-disciplinaire et pluri-restauration* justifican su investigación. El objetivo principal de esta intervención es elaborar un estudio del estado de conservación de la pieza y una propuesta de intervención como parte del Trabajo Final de Grado y además como sugerencia para su posterior realización por los alumnos de la École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège, en la localidad de Liège, Bélgica. Por lo tanto, los interesados en la intervención de *B13* son los organizadores del proyecto y la escuela, así como los propietarios de las colecciones a los que las distintas obras que aglutina esta explosión pertenecen.

2. Creación de datos y registro: En este paso, se debe recoger la información relevante para conocer la obra mejor. Para *B13*, se ha obtenido información de referencias bibliográficas, estudio de documentos en Internet, información oral y escrita procedente del personal de Saint-Luc, estudio de las técnicas empleadas por el artista, estudio de la filosofía del artista durante su proceso creativo y un estudio del entorno.

3. Estado actual: En este tercer paso se interpreta la información obtenida en el paso 2 aplicándose al caso de la obra a tratar. En *B13*, se estudia su estado de conservación en base a la información conseguida, situando la obra

²⁸ Cologne Institute of Conservation Sciences (2019) The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation INNCA. Recuperado de: https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/decision_making_model_2019.pdf/decision_making_model_2019.pdf

dentro de su contexto histórico a partir de los datos presentes en la biografía del autor y evaluando su estado actual, creando de esta forma unas hipótesis mediante las que identificar la causa de sus alteraciones para poder justificar los tratamientos a realizar.

4. Estado ideal: En este paso, desarrollado paralelamente al del estado actual, se busca una comprensión más profunda sobre el estado más “auténtico” de la obra, en función del estudio del pensamiento de los artistas sobre sus obras. Para *B13* desgraciadamente no hay ningún comentario directo del autor sobre ella, pero por notas en sus cuadernos y comentarios en entrevistas se conoce que el artista da una gran importancia al color negro, presente de forma principal en la obra y a su forma de representación. Como metodología para compensar las carencias informativas sobre la obra se ha realizado un estudio comparativo sobre obras similares del autor del mismo periodo.

5. Discrepancia: En este apartado, se contrasta el estado actual de la pieza con su estado ideal, dando lugar a sugerencias para su conservación. En el caso de *B13*, la capa pictórica sufre una alteración que distorsiona su apariencia, alejándose de la concepción de las obras de Jean Hick.

6. Opciones de conservación/presentación: En este paso, se elaboran distintas opciones para la conservación de la obra con el objetivo de reducir la discrepancia presente entre su estado actual y su concepción. En este caso, las alteraciones presentes en la obra alteran de forma grave el concepto de las obras de Jean Hick, por lo que se opta por la reducción de esta alteración, previo estudio de la originalidad de las partes afectadas.

7. Consideraciones: En este paso se sopesan los tratamientos a realizar para obtener una estrategia de conservación adecuada a la pieza, evaluando el impacto que puede provocar un tratamiento sobre ella. Para *B13* se decide se decide plantear un tratamiento teniendo en cuenta los siguientes factores: el pensamiento del autor aplicado a esta obra y su carácter como obra perteneciente a una colección con el objetivo de exponerse, teniendo así una necesidad añadida de mostrar su forma más “auténtica” según el artista.

8. Estrategia de conservación/presentación: En este paso se decide la estrategia a seguir para su conservación. Para esta pieza, se elabora una metodología de trabajo en función de todos los apartados mencionados anteriormente, en el que se incluyen una propuesta de intervención y una propuesta de conservación preventiva adaptadas a las necesidades de la obra.

9. Implementación y evaluación: Según el ISBMK, en este último paso se lleva a cabo el tratamiento y se hace un seguimiento de la obra, para analizar su correcta ejecución. Este último paso no está comprendido dentro de este trabajo.

Para los criterios de intervención en *B13* se ha tomado también como referencia bibliográfica la obra de Heinz Althöfer sobre las teorías de restauración del arte contemporáneo. El autor menciona en su libro *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas* que las obras de arte contemporáneas se pueden dividir en tres tipos: obras que se asemejan a las obras de arte tradicionales, obras con nuevos materiales y problemáticas y obras que necesitan un análisis ideológico. Considero que *B13* se clasifica en estas últimas:

En el tercer caso, es preciso establecer un nuevo cuerpo teórico basado, por un lado, en la nueva situación del arte moderno y, por otro lado, tenga en cuenta las distintas aportaciones de la historia del pensamiento pasado y actual. Por lo que se refiere a la ejecución del trabajo, esto implica el registro de un variado espectro de fuentes de información desde las primarias y secundarias, hasta la información obtenida de los artistas vivos. (Althöfer, p. 11, 2003)²⁹

Ello confirma que para la toma de decisiones en la elaboración de una propuesta para *B13*, es fundamental conocer al artista, su forma de pensar y su metodología.

Como referencia final y no menos importante, se han tenido en cuenta los criterios de intervención establecidos por la *Carta del Restauo* de 1972³⁰ que establece los principios fundamentales a la hora de realizar una intervención y

²⁹ Althöfer, H., *op. cit.*

³⁰ Carta Italiana de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura (1972). Carta del Restauo 1972. Roma, Italia. Recuperado de: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:76a04348-7ea7-48ae-89a4-5b52c7f6f330/1972-carta-restauo-roma.pdf>

desarrolla un marco teórico aplicable a la conservación y restauración. Por esto, la propuesta de intervención deberá asentarse sobre estos cuatro principios fundamentales:

1. Renuncia a modificaciones creativas de la obra. Como punto fundamental de toda intervención, nunca se debe realizar una modificación en la obra sin tener una base de estudio sobre ella, debiendo evitarse así la creación de elementos añadidos a la pieza o la utilización de materiales con acabados completamente distintos al carácter de la obra original elegidos de manera libre por el resturador, ya que crearían unos falsos históricos y provocarían la pérdida parcial de la originalidad de la obra.

2. Reconocimiento de los añadidos. Cada modificación deberá ser registrada de forma concisa posteriormente, para el reconocimiento de las zonas intervenidas y las zonas originales. En el caso de *B13*, será conveniente crear un mapa tras su intervención en el que se muestren todas las zonas tratadas, ya que, de aplicarse un barniz protector, las zonas intervenidas quedarían más difíciles de reconocer a simple vista.

3. Reversibilidad de la intervención. La intervención deberá tener un carácter reversible en la medida de lo posible, a pesar de que este criterio no pueda mantenerse en todas las ocasiones. En *B13*, por ejemplo, se utilizarán materiales reversibles para las reintegraciones cromáticas y un barniz reversible también como protección final.

4. Documentación del proceso. Todo el proceso realizado deberá además ser correctamente documentado. Al ser la primera propuesta de intervención sobre esta pieza, deberá constar todo tratamiento que se realice sobre ella para el conocimiento de posibles intervenciones futuras.

7. Estudios previos y análisis

Gracias a los medios con los que conté durante la estancia en École Supérieure des Arts Saint-Luc Liège, pude realizar una serie de estudios previos para conocer con mayor detalle la obra. En este apartado se detallan los estudios realizados, y se sugieren aquellos otros que no se realizaron pero que considero que sería necesario añadir para poder contar con un conocimiento en profundidad de la obra antes de su tratamiento.³¹

7.1. Exámenes no invasivos

Como estudios previos se consideran los estudios en los que no se toca directamente la pieza, sin producir ninguna pérdida matérica, limitándose a un estudio mediante la vista, la utilización de diferentes luces para el estudio de la pieza y el uso del microscopio sobre la superficie.

7.1.1. Examen visual

El examen visual únicamente con el sentido de la vista fue el primer examen que se realizó al tener contacto con la pieza. Con esto, se pudo observar de forma sencilla el color, la textura, el estado de la pieza y los daños presentes en la pieza. En esta etapa, ya se pudo comenzar a reflexionar sobre las técnicas utilizables para la obtención de una mayor cantidad de información sobre la obra.

El examen visual dio como resultado que la pintura se encontraba en un estado de conservación aceptable, con alteraciones en su capa pictórica, pero sin un peligro real inmediato en cuanto a su integridad, por lo que se prosiguió a los siguientes exámenes.

7.1.2. Examen mediante filtros polarizables

Se comenzó con la colocación en horizontal de la obra sobre un caballete para la toma de fotografías con luz artificial que se utilizarían posteriormente para la elaboración de mapas de daños. Durante la toma de fotos apareció el problema de la gran cantidad de reflejos que aparecían en la superficie del cuadro, apareciendo hasta las personas del aula y la cámara con los elementos colindantes. Tras probar con diferentes ángulos, se decidió utilizar un filtro polarizable en el objetivo de la cámara, consiguiendo así una imagen más neutra con una menor cantidad de reflejos.



Figura 37. Fotografía sin filtro. Fuente: Propia



Figura 38. Fotografía con filtros polarizables.
Fuente: Propia

³¹ Imágenes en mayor tamaño en Anexo VII. Fotografías de exámenes previos realizados.

7.1.3. Examen mediante luz UV

Se realizó un examen del anverso de la obra en una sala habilitada para el uso de la luz UV, que necesita de un espacio en completa oscuridad para su utilización. Con los rayos UV, es posible reconocer posibles repintes o añadidos posteriormente.

Al utilizar esta luz, se observaron zonas de colores fluorescentes y claros, que coincidían con las zonas en las que la tela se había marcado sobre el barniz, mostrando la alteración principal de la pieza, pero sin rastro de ningún tipo de repinte.

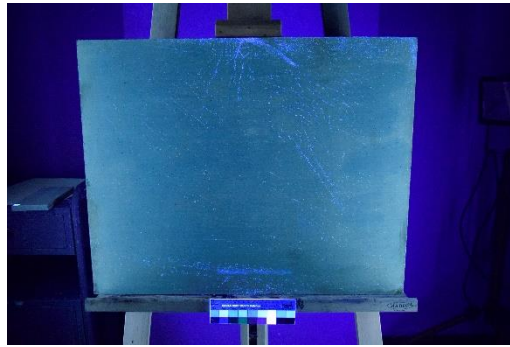


Figura 39. Fotografía con luz UV. Fuente: Propia

7.1.4. Examen mediante luz rasante

La técnica de la luz rasante consistió en la colocación de un foco paralelo a la pieza, de forma que los elementos en desnivel se puedan observar de forma más clara. Con este examen, se consiguió observar perfectamente las zonas con las fibras impresas de la tela, facilitando su diferenciación con la capa pictórica.



Figura 40. Fotografía mediante luz rasante. Fuente: Propia

7.1.5. Examen mediante reflectografía infrarroja

Como parte del aprendizaje académico, se realizó un examen mediante una lámpara incandescente y el sistema de Vidicon, que permitía leer los rayos infrarrojos y convertirlos en una imagen apreciable en un monitor. Esta técnica suele utilizarse comúnmente en las pinturas sobre tela para observar los dibujos preparatorios. En este caso, en la imagen obtenida solo se apreciaron las zonas de la capa pictórica en la cual se apreciaba la preparación.

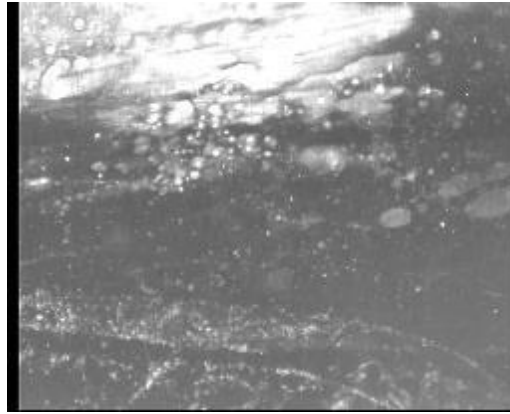


Figura 41. Detalle de la obra obtenido por reflectografía infrarroja.
Fuente: Propia

7.1.6. Examen mediante el microscopio binocular

Utilizando un microscopio binocular, se examinó tanto el reverso como el anverso de la pieza, siempre con un material de protección entre su superficie y la mesa. Esto dio una mayor información sobre la composición de la madera en el caso del soporte y mucha información en la capa pictórica. Uno de los detalles más importantes fue la pintura roja adherida a la capa pictórica que, gracias a la observación mediante el microscopio, pudo comprobarse que no estaba cohesionada con la superficie.



Figura 42. Puntos rojos examinados con el microscopio binocular.
Fuente: Propia

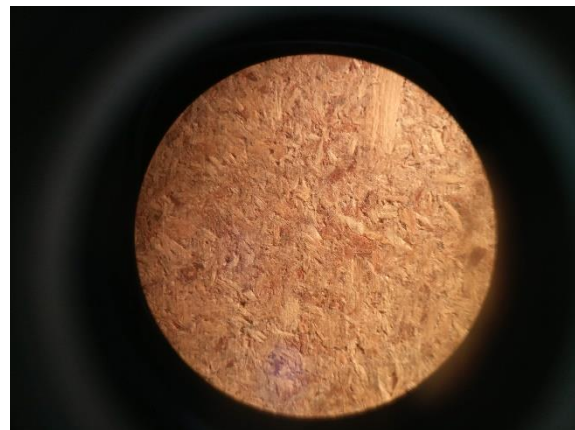


Figura 43. Fibras del soporte examinadas con el microscopio binocular. Fuente: Propia

7.1.7. Estudio de una maqueta

Tras la realización de un estudio de los materiales constituyentes de *B13*, sugiero realizar una maqueta utilizando los mismos materiales que el artista. Durante la realización de la maqueta, se deberá utilizar la misma metodología que siguió el artista en el momento de creación de la obra, con el fin de crear una pieza con características similares a las que se pueda someter a un estudio posterior.

Sobre esta maqueta, se propone la realización como mínimo de los dos siguientes estudios:

- Estudio del envejecimiento de los componentes de la obra, para conocer el comportamiento que podrá tener la obra original al paso del tiempo.

- Estudio sobre la influencia de la humedad sobre el soporte, puesto a que se trata de un material muy sensible a este factor que aún no se encuentra afectado por él, pero existe la posibilidad de que aparezcan alteraciones futuras debido a esto.

7.2. Exámenes invasivos

Dentro de los estudios previos también se realizaron unos estudios invasivos que implicaban la toma de muestras procedentes de la pieza. Estas se realizaron en todo momento y tomando siempre el material a examinar de zonas con una importancia menor, evitando zonas con firmas o elementos relevantes. Los exámenes invasivos se realizaron como parte de las actividades prácticas con fines educativos comprendidos dentro de la asignatura de Taller de Pintura.



Figura 44. Mapa de toma de muestras. Fuente: Propia

7.2.1. Toma de muestras del soporte

Para este examen, se tomaron muestras de los laterales del soporte, en las zonas con la madera vista de la que se podían tomar pequeños fragmentos mediante el uso de un bisturí. Estos fragmentos se observaron al microscopio binocular, y se llegó a la conclusión de que el tablero estaba constituido por diferentes fibras de madera aglomeradas, ya que su estructura y colores eran distintos tal como se puede comprobar en las siguientes imágenes:



Figura 45. Detalle de fibra del soporte al microscopio binocular. Fuente: Propia

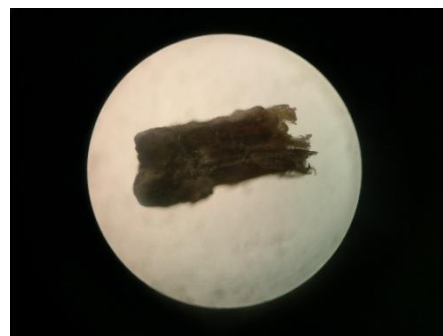


Figura 46. Detalle de fibra del soporte al microscopio binocular. Fuente: Propia

7.2.2. Realización de la estratigrafía

Para la toma de una muestra para una estratigrafía se seleccionó una zona lateral, y se tomó una muestra de 1 a 2 mm que contuviera capa pictórica, preparación y soporte. Este fragmento se introdujo en un recipiente acrílico habilitado para este examen, y se añadió una resina para solidificar la mezcla. Tras su secado, se cortó con una sierra de mano el recipiente de modo que en el borde cortado se apreciaran los estratos de la pintura, para lijar y pulir, hasta obtener una superficie transparente y brillante.

Con esto, se obtuvo una muestra con los estratos claramente observables en el microscopio, en el que se observaron cuatro estratos: un soporte de madera aglomerada, una preparación blanca, una capa de pintura negra únicamente y una capa de barniz muy fino.

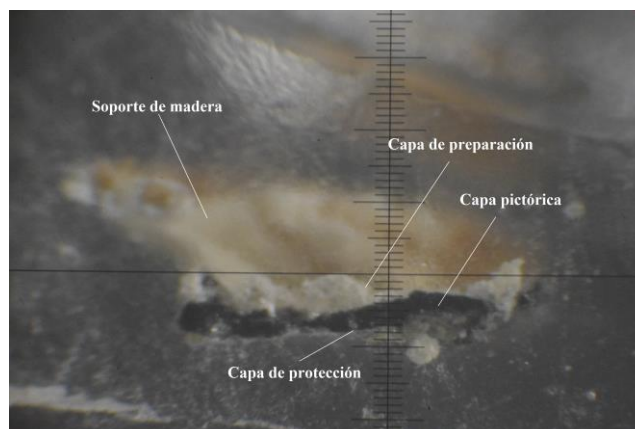


Figura 47. Estratigrafía con los diferentes estratos marcados.
Fuente: Propia

7.2.3. Toma de muestras de la preparación

Se realizaron unos test para conocer si la preparación era de *gesso*, que contiene carbonato cálcico en su composición. Para esto, se tomó una muestra de preparación de uno de los lados de la tabla y se colocó en un recipiente, sobre el que se añadió ácido nítrico. Con esto, en el caso de haber carbonato de calcio dentro de la preparación, se produciría la siguiente reacción: $\text{CaCO}_3 + 2 \text{HNO}_3 \rightarrow \text{Ca}(\text{NO}_3)_2 + \text{CO}_2 + \text{H}_2\text{O}$.

El ácido nítrico y el carbonato cálcico reaccionarían dando lugar a nitrato de calcio, dióxido de carbono y agua, y visualmente se produciría una fuerte efervescencia observable en el microscopio. En el test se observó una leve efervescencia, por lo que se dedujo que la preparación contenía alguna sustancia con base de calcio pero en cantidades muy pequeñas, siendo así poco probable que se tratara de *gesso* tradicional, elaborado con cola animal y carbonato cálcico.

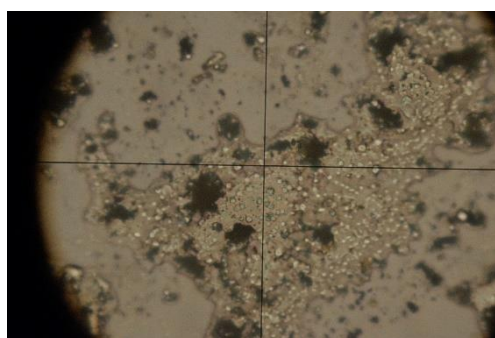


Figura 48. Muestra de preparación examinada la microscopio binocular.
Fuente: Propia

7.2.4. Toma de muestras de las fibras textiles

Para comprobar si el tejido impreso en la tela y el tejido de protección que tenía la obra antes de su llegada a la escuela, sugiero tomar muestras tanto de fibras de la obra como de la tela de protección. Estas muestras podrán ser estudiadas con un microscopio óptico para conocer el tipo de ligamentos, la densidad y el tipo de torsión de los hilos, para determinar de qué tipo de fibras se tratan.

Para esto, la fibra a estudiar debe dejarse en alcohol durante una noche para limpiarla de todo adhesivo o sustancia que pueda rodearla, tras esto, se colocará entre dos láminas de vidrio con una resina sintética para la conservación de la fibra. De esta forma, la muestra de la fibra podrá examinarse en el microscopio óptico.

7.2.5. Examen mediante espectroscopía infrarroja

Para elaborar una mejor propuesta de intervención, sugiero realizar un examen mediante microscopía infrarroja en un laboratorio para poder conocer con mayor precisión la composición de la capa pictórica y el barniz.

Desde hace varios años, la espectroscopia infrarroja por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR) ha sido aplicada para el análisis de materiales en obras de arte (Derrick et al. 1999) y actualmente es muy utilizada en estudios de degradación de formulaciones pictóricas modernas (Pintus y Schreiner 2011). Dependiendo de su composición, en muchos casos es factible identificar en un mismo análisis el pigmento, el tipo de aglutinante y los componentes agregados para extender la pintura. (Blanco y Maier, 2018)³²

Según Ferrer (2006)³³, para la realización de una espectroscopía infrarroja es necesario colocar la muestra en un bloque de parafina y realizar unos cortes perpendiculares a las capas de la muestra de unas 20 micras de grosor, para poder permitir el paso de la luz infrarroja en el espectrómetro infrarrojo.

Este método permite estudiar la composición de los materiales mediante la medición de las interacciones de la radiación electromagnética entre ellos.³⁴

En el momento de realizar el examen del barniz, sugiero realizar unos exámenes al mismo tiempo de muestras obtenidas de piezas con barniz de Jean Hick de la misma época, para comprobar el carácter original del barniz que cubre a B13.

³² Blanco, A., Maier, M. (2018). *Análisis de materiales artísticos mediante espectroscopia infrarroja por reflectancia total atenuada*. Recuperada de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/87514/CONICET_Digital_Nro.6793818f-2d54-4be0-aed4-99e0b5547b4e_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

³³ Ferrer, N. (2006). *Comparación de diversos métodos de análisis basados en la espectroscopía infrarroja, y su aplicación a la caracterización de muestras procedentes del patrimonio cultural*. Recuperado de: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/Comparacion_de_diversos_metodos_de_analisis.pdf

³⁴ Acevedo, R., Eisner, F., O. M., Z. A., *Identificación de barnices en pintura de caballete por cromatografía en placa fina (TLC) y espectroscopia infrarroja (FTIR)*, Conserva N° 07, (2003). Recuperado de: http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_132.pdf

8. Factores de alteración

Esta obra se encuentra actualmente con daños leves, pero podría alterarse muy fácilmente con el paso del tiempo debido a su composición y situación. Por esto, en este apartado se contemplan los riesgos que puedan provocar alteraciones en el futuro, con el fin de establecer unas medidas de conservación preventiva adaptadas a la pieza.

8.1. Factores intrínsecos

8.1.1. Soporte de madera

El soporte de la pieza constituye un factor importante de deterioro en la obra, debido a que la madera tiene una naturaleza característica. El soporte de B13 se trata de madera aglomerada y, como ya se mencionó en apartados anteriores, tiene una tendencia a variar de tamaño según el ambiente en el que se encuentre. “Igual que la madera y los otros tableros, la humedad altera sus dimensiones, dilatando su grosor que no logra recuperarse aún después de secarse. Asimismo, su longitud y anchura varían igualmente en función de las condiciones higrométricas ambientales” (García, 2010)³⁵. García afirma que los tableros aglomerados tienen normalmente un pH neutro y menciona que muchas veces tienen como adhesivos la urea-formol, lo que puede ocasionar una emisión de gases. En el estado actual, la pieza solo presenta un leve alabeamiento cóncavo, pero este podría acentuarse en el futuro.

8.1.2. Materia pictórica

Los materiales constituyentes de la capa pictórica constituyen a su vez un factor de riesgo de la obra. Esta obra está realizada por pinturas al óleo cuya composición exacta y calidad se desconoce, pero, teniendo en cuenta los factores intrínsecos comunes de las pinturas al óleo, con el paso del tiempo puede sufrir determinadas alteraciones como puede ser la degradación del pigmento o de sus ligantes.

En el caso de B13 existe la posibilidad de que la capa pictórica sea dañada por los movimientos del soporte de madera aglomerada, dando lugar a craquelados o pérdidas de materia.

8.1.3. Defectos en la técnica de producción

La técnica de ejecución es uno de los factores más importantes, minimizándose los riesgos de la capa pictórica gracias a una buena ejecución. En esta pieza no se encuentran problemas en cuanto a la aplicación de la preparación y a la técnica del glacis de la pintura al óleo. Su factor de riesgo más importante es el estado en el que se encuentra el barniz con numerosas fibras incrustadas, que podrían ser la fuente de degradación posterior, deteriorando la capa pictórica.

8.2. Factores extrínsecos

8.2.1. Usos futuros

Esta pieza es parte de un conjunto que se expondrá en un futuro cercano, por lo que puede sufrir riesgos a la hora de su manipulación y posterior exhibición. Estos factores deberán estudiarse con detenimiento a la hora de organizar la exposición.

El estado actual de la pieza y su composición como elemento único sin ningún tipo de marco o elementos anexos, lo que puede provocar la aparición de nuevas pérdidas de materia por los roces durante el transporte.

³⁵ García, J. (2010) *op. cit.*

8.2.2. Almacenaje

El lugar y forma de conservación de la pieza es un factor muy importante, ya que condicionarán el estado en el que se encontrará la pieza durante un largo periodo de tiempo. La pieza se encuentra actualmente localizada en los almacenes de Saint-Luc a la espera de retomar su tratamiento para su posterior exposición, por lo que está en un lugar en el que su almacenamiento es temporal hasta su salida de la escuela.

8.2.3. Agentes medioambientales

Los agentes medioambientales estarán relacionados estrechamente con las condiciones que tenga el edificio en el que se sitúe la pieza. En el caso de *B13*, al estar situada en Liège, un lugar con una temperatura templada, pero con abundantes precipitaciones a lo largo del año, se encuentra en un ambiente con una alta humedad de forma continua, lo que puede afectar al soporte.

En esta ciudad, los niveles de contaminación no son muy altos debido a que se trata de una ciudad con un número bajo de habitantes, a lo que se suma que el almacén se encuentra en una zona interior de la escuela, lejos del tránsito de vehículos, por lo que la contaminación no afectará a la obra.

8.2.4. Biodeterioro

El biodeterioro es uno de los factores más dañinos en los soportes de madera, ya que puede ser víctima de un ataque de insectos u otros organismos con tendencia a alimentarse de la madera. Este factor se verá acentuado por unas condiciones ambientales en las que la humedad y la temperatura sean altas, especialmente en verano.

En el edificio en el que se conserva la pieza ya se han observados algunos insectos de la familia de los Hemípteros cerca de las piezas, por lo que será conveniente realizar un control sobre la presencia de organismos perjudiciales para las obras.



Figura 49. Imagen de insecto en el taller de restauración. Fuente: Propia

8.2.5. Prácticas incorrectas de mantenimiento

Las prácticas incorrectas de mantenimiento pueden llegar a ser un factor de deterioro muy grave durante la estancia de la obra en Saint-Luc, ya que se trata de un entorno público en el que hay una gran afluencia de personas de forma habitual. Teniendo en cuenta su ubicación actual en la que existe el riesgo de que se produzca una acción de personas no profesionales sobre la pieza, se deberá prohibir el paso de personal no relacionado con las obras a su zona de almacenaje.

8.2.6. Actos vandálicos

Este factor es un riesgo presente en todas las obras situadas en Saint-Luc por las mismas razones que el apartado anterior. Por tanto, durante la estancia de la obra en la escuela se deberán tomar medidas de prohibición de paso a los almacenes a personas ajenas y elaborar un protocolo en el que se incluya una vigilancia que asegure las zonas en las que se encuentren las piezas.

9. Propuesta de intervención de la obra

En este apartado, se realizará una descripción detallada de los tratamientos que se considera oportuno realizar a la tabla, con el fin de conseguir que la obra perdure en un estado óptimo de conservación.

Debido a que la obra no presenta unos daños muy graves, los tratamientos propuestos no son muy numerosos, abarcarán únicamente la capa pictórica. El soporte no presenta ningún tipo de deterioro grave sobre el que actuar directamente.

La propuesta se divide en los siguientes apartados:

- Limpieza superficial
- Levantamiento del barniz
- Tratamiento sobre las zonas de impactos
- Reintegración cromática de las lagunas
- Protección final

Tras esto, se desarrollan los apartados teniendo en cuenta los deterioros mencionados en los capítulos anteriores:

9.1. Limpieza superficial

Como primer paso, propongo realizar una limpieza de la superficie de la obra algunos restos de polvo de su almacenamiento. Para ello un aspirador y brocha suave para recoger la suciedad.

Dentro de este apartado se incluye la eliminación de las motas de pintura roja situadas sobre el barniz. Este tratamiento puede realizarse mediante el raspado con un bisturí, prestando atención a no dañar capas subyacentes.

9.2. Aligeramiento del barniz

El deterioro principal de la pieza radica en las impresiones de tela situadas sobre el barniz, que dan una apariencia totalmente distinta a cómo la obra se debería mostrar al dejar unos trazos grisáceos y mates por muchas zonas de la capa pictórica. Como ya se ha mencionado anteriormente, las obras de Jean Hick suelen ser superficies con colores uniformes, por lo que esta alteración crea una irregular muy marcada que puede perturbar la percepción de la obra.

Como se ha señalado anteriormente, la tela se encuentra totalmente impresa, pudiendo apreciarse hasta la trama y los pliegues que se formaron sobre la tabla. Además, hay restos de fibras en el interior del barniz, que no deben ser extraídos mediante pinzas, ya que ello contribuiría a deteriorar los distintos estratos.

Por esto, sugiero realizar un aligeramiento del barniz parcial, es decir, centrándose únicamente en las zonas que se encuentren más afectadas por la impresión de la tela y en las zonas en las que las fibras en el interior del barniz llamen más la atención. Este tratamiento fue llevado a cabo en la intervención sobre *Un mundo* de Ángeles Santos³⁶, en el que se realizó un aligeramiento del barniz centrado únicamente en las zonas con una diferencia de brillos, tras lo que se aplicó un nuevo barniz para homogeneizar la superficie.

³⁶ Gómez, M., Calopa, P., M. C., D. H., L. A., B. M. (2019). *Estudio e intervención de la obra Un mundo, de Ángeles Santos*, Conservación de Arte Contemporáneo 20ª Jornada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Figura 50. Proceso de limpieza sobre sobre *Un mundo* de Ángeles Santos
Recuperado de: <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-260mediaioja.es/servlet/tesis?codigo=113514>

Teniendo en cuenta la intervención mencionada anteriormente, para la elección del disolvente a utilizar para el aligeramiento del barniz de B13, se deberá estudiar la solubilidad de este en función de un estudio en profundidad de su composición. Tras esto, se podrá aplicar el diagrama de Teas para la elección del disolvente más adecuado.

(...) el diagrama de Teas realizado por Masschelein-Kleiner donde se representan las zonas de solubilidad de las sustancias filmógenas (...). Se observa que los componentes propuestos para los limpiadores se superponen sobre todas las posibles áreas, por lo que las mezclas adecuadas de éstos podrían ser útiles para limpiezas óptimas de cualquier sustancia filmógena sea cual sea su naturaleza química o estado de envejecimiento. (Pérez, p. 144, 2017)³⁷

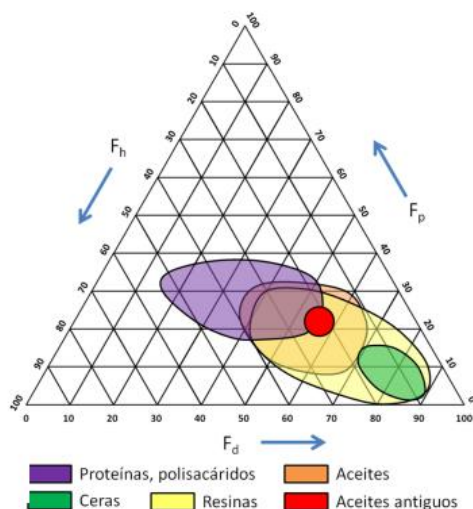


Figura 51. Triángulo de Teas. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113514>

Teniendo en cuenta el triángulo de Teas, propongo elegir el disolvente adecuando para el aligeramiento del barniz, según la composición del barniz obtenida mediante la espectroscopía infrarroja. Será necesario realizar unas pruebas de solubilidad con los disolventes elegidos para conocer con exactitud la sustancia a utilizar. Para esto, se aplicarán los disolventes mediante un hisopo en un borde de la pintura, eligiendo zonas en las que no se aprecie la preparación, para poder observar de forma más rápida la actuación del disolvente sobre el barniz.

³⁷ Pérez, N. (2017). *Modelo de superficies de respuesta para la limpieza de pintura al óleo. Influencia del barniz, del envejecimiento, de la naturaleza de los pigmentos y de la composición del limpiador.*

El aligeramiento del barniz tendrá que ser progresivo, siendo recomendable realizar exámenes periódicos mediante luz UV para comprobar que el rango de acción del disolvente se mantenga en las zonas sobre las que queremos que actúe. También será necesario controlar la profundidad de penetración del barniz, para evitar que este actúe sobre estratos más profundos de la capa pictórica.

Una vez decidido el disolvente a utilizar, se deberá decidir la forma de aplicación del disolvente, siendo recomendable su aplicación en forma de gel.

Una alternativa al uso de disolventes es la gelificación de los mismos o la formación de una pasta fluida que se pueda extender fácilmente sobre la superficie del material que se quiere eliminar, de esta manera se garantiza un mayor tiempo de actuación del disolvente sobre el recubrimiento, a la vez que se disminuyen los riesgos de penetración y evaporación de los disolventes contenidos en el gel. (Sánchez, Sedano, Pérez, Soler, Desplechin y Palao, 2006)³⁸

Tras valorar sopesadamente los pros y los contras de una intervención que constituye un riesgo significativo para esta obra, se ha considerado oportuno proponer el aligeramiento del barniz mediante un método muy controlado para poder eliminar una alteración que actualmente afecta de manera directa a la estética y a la adecuada percepción de la obra, desvirtuando su sentido original, realizar un aligeramiento del barniz, con el fin de conservar parte del barniz y no llegar a alcanzar la capa de pintura.

Una vez aligerado el barniz, las impresiones de tela deberían verse como mínimo matizadas y podrían resultar menos apreciables a simple vista.

9.3. Tratamientos sobre la zona de impactos

Como ya se ha mencionado antes, la obra tiene un impacto en su parte superior derecha, en el que hay un hundimiento de todos los estratos de la policromía hacia el interior del soporte. Debido a su tamaño, no es una alteración muy visible, pero sugiero realizar un nivelado de la superficie para dar una uniformidad al relieve de la obra.

Para esto, podrá realizarse una reintegración de la zona mediante estuco tradicional, previa aplicación de una capa de barniz de protección para asegurar la reversibilidad del tratamiento. Para conseguir nivelar la zona hundida con el resto de la obra, será necesario aplicar capas sucesivas de estuco, lijando la superficie después de cada aplicación hasta conseguir el nivel deseado. Posteriormente, será necesario realizar una posterior reintegración cromática de la zona mediante *rigatino* o *tratello* utilizando acuarelas, que fundirían la zona alterada con el resto de la policromía.

9.4. Reintegración cromática de las lagunas

La obra presenta numerosas zonas con pequeñas lagunas con la preparación al descubierto que cambia significativamente el resultado estético de la pieza, por lo que considero que deben reintegrarse.

Para esta reintegración, sugiero aplicar estuco tradicional para rellenar las lagunas hasta alcanzar el mismo nivel que el resto de estratos. Tras el estucado, se propone realizar una reintegración cromática con un tono similar a la pintura original.

La reintegración no pretende ser discernible a simple vista, debido al estilo de la obra, en el que se caracteriza por la uniformidad de su superficie. Por esto, que sugiero que se realice una reintegración cromática mediante la aplicación de una tinta invisible con acuarelas que se iguale con el tono del resto de la obra. Esta decisión se ha tomado teniendo en cuenta que las lagunas se encuentran principalmente en las zonas más oscuras de la obra. Por esto, teniendo en

³⁸ Sánchez, A., Sedano, U., S. P., S. J., D. H., P. M. (2006). *Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación*, Madrid. Recuperado de: https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_eliminacion_ES.pdf

cuenta que en la obra predomina una pintura negra aplicada relativamente uniforme que actúa como un espejo, en el caso de realizar unas reintegraciones con tonos más bajos estos llamarían demasiado la atención, por lo que sugiero realizar una reintegración con un tono muy cercano a la pintura original.

Por ello, es fundamental que se documenten mediante fotografías y mapas todas las zonas en las que se realice la reintegración cromática, siendo esta visible para el personal que se encargue de los tratamientos de la pieza.

9.5. Protección final

Como último tratamiento sobre la pieza, se aconseja aplicar un barniz sintético con acabado brillante de aspecto similar al barniz original en forma de spray, para proteger tanto la superficie original como los tratamientos realizados sobre ella. Con esto se logrará conseguir de forma uniforme el aspecto brillante de la pieza original, en la que se aprecien menos las alteraciones de la obra.

10. Propuesta de conservación preventiva

La propuesta de conservación preventiva se ha elaborado teniendo en cuenta los factores de deterioro, con el fin de idear una propuesta que pudiera actuar sobre los focos de alteraciones observadas antes de que se produjeran, manteniendo la obra en un estado de conservación óptimo.

Debido a la pandemia del Covid-19, *B13* se va a encontrar almacenada en Saint-Luc durante un tiempo indefinido. No he podido obtener acceso a la información sobre su lugar de almacenamiento tras la exposición que se realizará en un futuro, por lo que he redactado una propuesta de conservación preventiva dirigida a la exposición, manipulación y almacenaje de la obra dentro de Liège, teniendo en cuenta las condiciones actuales que esta ubicación presenta, así como las variables atmosféricas de la zona.

La propuesta de conservación preventiva se ha elaborado en base al documento *La conservación preventiva y las exposiciones temporales. Normas y Condicionantes* de Isabel García Fernández³⁹.

10.1. Exposición

Para la exposición de la obra, se deberá tener en cuenta su estado de conservación y su uso dentro del espacio, en este caso, dentro de la exposición *Jean Hick-pluri-disciplinaire et pluri-restauration*, será parte del contenido de la restauración pictórica de los trabajos del artista, y su función será mostrar el tipo de obras y técnicas empleadas por Jean Hick durante su trayectoria artística.

Por esto, en la exposición se establecerán distintas medidas de protección como pueden ser la exposición detrás de cristales reforzados para evitar el deterioro por casusas ajenas de la obra. En el caso de *B13* será de especial importancia la protección de la capa de barniz, que ya se encuentra debilitada por sus alteraciones.

Será necesario que la exposición se realice en un medio con una temperatura y humedad relativa medias, ya que el material del soporte de la obra es muy susceptible a las variaciones de estos parámetros, y podrá sufrir dilataciones en el caso de mantenerse en un ambiente poco adecuado para su conservación.

10.2. Manipulación

La pieza se encuentra actualmente guardada en un almacén, por lo que tiene unas probabilidades bajas de sufrir daños por su manipulación, pero, en el caso de trasladar la obra para su exposición, sugiero que se manipule con la obra en horizontal con dos personas sujetando cada esquina de la pieza, para asegurar que su peso esté equilibrado y no se produzcan más pérdidas de materia en sus bordes.

Para su embalaje, Ortega (1996)⁴⁰ menciona que, para la elección de los materiales envolventes de un objeto de arte, se debe tener en cuenta la acidez, la rugosidad, la fragilidad, la composición química, las cargas de electricidad estática y la durabilidad de los materiales. Por esto, para *B13* será recomendable utilizar un embalaje que no se marque sobre su superficie como ocurrió anteriormente y que pueda absorber los posibles impactos durante su transporte. Para el transporte de esta pieza, será necesario elegir un método de transporte que evite provocar vibraciones innecesarias, que podrían producir daños en ella.

³⁹ García Fernández, Isabel. (s.f.). *La conservación preventiva y las exposiciones temporales. Normas y condicionantes*. Recuperado de: http://www.geic.com/files/Exposiciones/Conservacion_preventiva_y_exposiciones.pdf.

⁴⁰ Ortega, A. (1996). *Embalajes y materiales para el transporte de obras de arte*. Revista PH 16

10.3. Almacenaje

En el almacén, propongo que la pieza se coloque sobre una superficie en la que no sufra ningún tipo de desperfecto, como puede ser su colocación en vertical en una estructura designada para albergar obras de arte pictórico de lienzo o tabla, previo su embalaje. Además, será recomendable realizar una catalogación e inventariado de la obra, de forma que no tenga ningún riesgo de disociación. Sugiero además realizar limpiezas de la superficie y comprobaciones de su estado periódicas, para asegurarse de que la obra se encuentra en un buen estado.

En los almacenes de Saint-Luc no pude comprobar la existencia de un sistema de regulación de temperatura y humedad durante mi estancia en Liège, por lo que supongo que habrá una variación continua de estos parámetros. Para *B13* esto es un factor de deterioro muy grave, por lo que sugiero implantar un sistema que mantenga una humedad relativa y temperatura correctas para las piezas.

Para la humedad relativa, será conveniente mantener un rango de entre 40% a 60% de humedad para evitar las dilataciones bruscas en la madera. En cuanto a la temperatura, será aconsejable mantener una temperatura de entre 18 a 20°C. Sería conveniente colocar unos filtros adheridos en las ventanas para evitar la entrada de las radiaciones al almacén con las obras o colocar estores que difundieran la luz.

Además de estas propuestas, si fuera posible se recomendaría mantener las piezas en unos lugares con una luminosidad controlada que no variara completamente, para evitar también las fluctuaciones de la temperatura, a ser posible con una luz de intensidad menor a 150 luxes.

En un lugar cerrado y con la alta humedad característica de Liège, la obra podrá sufrir un biodeterioro que puede ser causado tanto por insectos como por microorganismos que se alimenten de la obra. Por esto, sugiero evitar la entrada en el taller en el caso de los insectos, mediante la no apertura de las ventanas o la colocación de insecticidas que no reaccionen con las piezas en zonas en las que suelen aparecer los insectos. En el caso de microorganismos, hongos y bacterias, su acción suele verse acentuada por una incorrecta ventilación, humedad y temperatura en la sala, por lo que esta deberá controlarse periódicamente.

Es recomendable elaborar un protocolo de actuación ante emergencias de Saint-Luc, en el que se incluyan las vías de evacuación de las piezas almacenadas con la colaboración de los cuerpos de emergencia de Liège, para asegurar la salvaguarda de las obras y que se realicen simulacros periódicos de evacuación tanto del personal de la escuela como de las piezas almacenadas.

Al encontrarse la obra dentro de los almacenes de Saint-Luc, la entrada a los almacenes está restringida a personal del Departamento de Conservación y Restauración, por lo que será poco probable que una persona ajena a las piezas acceda a los almacenes. A pesar de esto, sugiero que se coloquen cámaras de vigilancia en la entrada y establecer algunos turnos de vigilancia para asegurar que las obras se encuentran preservadas de posibles robos y actos vandálicos.

11. Conclusiones

El objetivo principal de este Trabajo Final de Grado es la elaboración de una propuesta de conservación de la obra de Jean Hick *B13*. Para plantear los tratamientos ha sido imprescindible realizar una investigación en profundidad sobre la trayectoria artística y el pensamiento del artista, dado que su defunción en 2011 no permite la realización de las entrevistas que habrían sido de gran utilidad para recabar información sobre las piezas. Al tratarse de una obra contemporánea, los criterios de intervención se diferencian de los criterios de obras de más antigüedad, siendo necesario tener en cuenta la voluntad del artista en la medida de lo posible. Esto ha supuesto una dificultad añadida en la elaboración de esta propuesta, debido a que la información de la que se dispone del artista es limitada. Cabe señalar el hecho de que casi la totalidad de la información disponible sobre el artista se encuentra en francés y no ha sido todavía traducida a otros idiomas, lo cual ha implicado un esfuerzo significativo de traducción en este trabajo. Para contribuir a la difusión del conocimiento de este artista, hemos decidido asumir la labor de traducir al español las principales entrevistas completas al artista, una selección de los catálogos de las principales exposiciones con obras del artista y se ha elaborado un listado de las obras conocidas de Jean Hick, todos ellos incluidos en los Anexos.

Los tratamientos seleccionados para esta obra se designan mediante la consulta de criterios internacionales como el *Decision-Making Model for Contemporary Art* (2019) publicado por el Dutch Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK, Stichting Behoud Moderne Kunst), que marca las pautas a seguir en las intervenciones de obras modernas y documentación de casos con alteraciones similares, para asegurar la elección del tratamiento más adecuado para cada alteración, y la *Carta del Restauro* de 1972, para desarrollar un marco teórico sobre el que asentar los tratamientos y designar los fundamentos principales de actuación a la hora de llevar a cabo una intervención.

Para complementar el estudio del artista, ha sido posible realizar un estudio técnico de la obra y un análisis en detalle de su estado de conservación. Este estudio está apoyado en la realización de exámenes como: examen visual, examen mediante filtros polarizables, examen mediante luz rasante, examen mediante reflectografía infrarroja, examen mediante el microscopio binocular, tomas de muestras del soporte, realización de la estratigrafía, que han permitido llegar a ciertas conclusiones. La obra presenta una serie de alteraciones leves, como polvo acumulado, pequeñas lagunas a lo largo de la capa pictórica y un hundimiento de la capa pictórica de pequeño tamaño, y una alteración grave provocada por la impresión de una tela en el barniz, la cual distorsiona la apariencia de *B13*. Teniendo en cuenta los resultados obtenidos, se ha elaborado una propuesta de tratamiento en función a estas alteraciones. Atendiendo a los criterios señalados, la propuesta de intervención para esta obra consiste en una limpieza superficial, las propuestas de intervención para esta obra no son numerosas, gracias a no poseer un gran número de alteraciones graves, pero se pueden resumir en una limpieza superficial, un aligeramiento del barniz, un tratamiento sobre la zona de impactos, una reintegración cromática de las lagunas y una protección final.

A falta de un conocimiento preciso sobre la ubicación futura de la obra tras la exposición prevista, la propuesta de conservación preventiva elaborada tiene como referencia la propuesta de conservación preventiva, tiene en consideración los factores de deterioro que pueden darse tanto a causa de los materiales constituyentes de la pieza como del entorno que rodea a la pieza en su ubicación actual. Esta propuesta de conservación preventiva se redacta con la intención de preservar la obra de la mejor forma posible en el tiempo.

En definitiva, considero que el presente trabajo ha cumplido con los objetivos propuestos, abordando de manera objetiva y científica las problemáticas complejas que presentaba la obra de arte contemporáneo seleccionada.

12. Bibliografía

Althöfer, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid, España: Istmo.

Art-info. (2016). *Jean Hick*. Recuperado de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

Blanco Guerrero, A., Maier, M. S. (2018). Análisis de materiales artísticos mediante espectroscopia infrarroja por reflectancia total atenuada. *Cadernos do Lepaarq*, v. XV, N 30, 267-276. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/87514/CONICET_Digital_Nro.6793818f-2d54-4be0-aed4-99e0b5547b4e_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Carta Italiana de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura. (1972). *Carta del Restauro 1972*. Roma, Italia. Recuperado de: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:76a04348-7ea7-48ae-89a4-5b52c7f6f330/1972-carta-restauro-roma.pdf>

Chico Selvi, E., Llamas Pacheco, R. (2010). Criterios de restauración de capas pictóricas contemporáneas: el arte monocromo desde el concepto a la materia. *Arché*, 4-5, 103-108. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/30702>

Climate-data.org. (s. f.). *Liège climat (belgique)*. Recuperado de: <https://fr.climate-data.org/europe/belgique/wallonie/liege-6396/>

Cologne Institute of Conservation Sciences. (2019). The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation INNCA. Recuperado de: https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/decision_making_model_2019.pdf/decision_making_model_2019.pdf

Discry, A., Renwart, M., Fréson, F. (2018). *Jean Hick. Biographie argumentée*. Recuperado de: https://art-info.be/sites/default/files/biographie_complete/hick_j_00_biographie_argumentee_2018_01_17.pdf

Ferrer, N. (2005). *Comparación de diversos métodos de análisis basados en la espectroscopia infrarroja y su aplicación a la caracterización de muestras procedentes del Patrimonio Cultural* [ponencia] II Congreso del Grupo Español del IIC, Barcelona, España, Recuperado de: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/Comparacion_de_diversos_metodos_de_analisis.pdf

García Garrido, J. J. (2011). *La madera y materiales derivados en la fabricación de soportes artísticos: aportación estructural y estética*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/12301/1/T27141.pdf>

García Fernández, Isabel. (s.f.). *La conservación preventiva y las exposiciones temporales. Normas y condicionantes*. Recuperado de: http://www.geiic.com/files/Exposiciones/Conservacion_preventiva_y_exposiciones.pdf

IRM. (s.f.). *Statistiques climatiques des communes belges. Liège* [Estadísticas climáticas en las comunidades belgas. Liège] Recuperado de: https://www.meteo.be/resources/climateCity/pdf/climate_INS62063_LIEGE_fr.pdf

Lee, J., Ormsby, B. (2017). *The Trouble with Modern Oils. Recent CMOP progress at Tate* [El problema de los óleos modernos. Progresos recientes del CMOP en el Tate]. Tate Museum. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/cleaning-modern-oil-paints-0/trouble-modern-oils>

López Ruiz, C. (2014). *Conservación preventiva para todos: una guía ilustrada*. AECID, Madrid. Recuperado de: http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000127

Mata Delgado, A. L., Landa Elodury, K. (2011). *La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo*. Revista Intervención, N° 3, 74-79. Recuperado de: <https://doi.org/10.30763/Intervencion.2011.3.40>

Morera, C. S. (2016). Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo. *E-rph revista electrónica del patrimonio histórico*, N° 18, 52-69. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5576612.pdf>

Ortega Ortega, A. (1993). *Embalajes y materiales para el transporte de obras de arte*. PH, Boletín 16. Recuperado de: <https://doi.org/10.33349/1996.16.374>

Pérez Villar, N. (2017). *Modelo de superficies de respuesta para la limpieza de pintura al óleo. Influencia del barniz, del envejecimiento, de la naturaleza de los pigmentos y de la composición del limpiador*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada] Recuperado de: https://pdfs.semanticscholar.org/b0fa/b0f9cde7fb0c71fbd0c9ad8153120e669fd6.pdf?_ga=2.9941941.1496718985.1599415067-709350334.1598994490

Saint-Luc Liège École Supérieure des Arts. (s.f.). *L'histoire de notre école*. Recuperado de: <https://www.saint-luc.be/lecole/histoire-saint-luc-liege/>

Van de Vall, R. (1999). *Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making* [ponencia] Contemporary Art: Who Cares?, Amsterdam, Holanda. Recuperado de: <https://www.incca.org/articles/van-de-vall-r-painful-decisions-philosophical-considerations-decision-making-model-1999>

Vogel, C. (4 de abril de 2001). *When Modern Art Shows Its Age; Conservators Struggle to Reconstruct the Fragile and Ephemeral* [Cuando el arte moderno muestra su edad; La lucha de los conservadores para reconstruir lo frágil y lo efímero] The New York Times. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2001/04/05/arts/when-modern-art-shows-its-age-conservators-struggle-reconstruct-fragile.html>

VV. AA. (2019) *Estudio e intervención de la obra Un mundo, de Ángeles Santos* [ponencia]. Conservación de Arte Contemporáneo 20ª Jornada, Madrid, España. Recuperado de: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-260_media

VV. AA. (2003) Identificación de barnices en pintura de caballete por cromatografía en placa fina (TLC) y espectroscopia infrarroja (FTIR). *Conserva*, N° 7, 97-119. Recuperado de: http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_132.pdf

VV. AA. (2018) *Proyecto COREMANS. Criterios de intervención en pintura de caballete*. Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid. Recuperado de: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16090C

VV. AA. (2006) *Sistemas para la eliminación o reducción de barnices. Estudio de residuos. Protocolos de actuación* [ponencia]. Los barnices en la conservación restauración de pinturas: resultados de las últimas investigaciones y sus aplicaciones, Barcelona, España. Recuperado de: https://assets.museothyssen.org/pdf/estudios_de_la_coleccion/restauracion/proyectos_de_investigacion/sistemas_eliminacion_ES.pdf

13. Índice de figuras

- Figura 1. Fotografía de Jean Hick en 1967. Fuente: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>
- Figura 2. Fotografía de Jean Hick durante sus últimos años de vida. Fuente: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>
- Figura 3. Imagen de la localización del granero en la propiedad en. Fuente: Google Maps
- Figura 4. Imagen de la propiedad de Florence Fréron. Fuente: Google Maps
- Figura 5. Imagen del interior del granero. Fuente: Personal de Saint-Luc
- Figura 6. Imagen del tragaluz en el interior del granero. Fuente: Personal de Saint-Luc
- Figura 7. Imagen de pieza deteriorada en el granero. Fuente: Personal de Saint-Luc
- Figura 8. Imagen de piezas apoyadas en vertical. Fuente: Personal de Saint-Luc
- Figura 9. Gráfica de temperaturas y precipitaciones de Liège entre 1981-2010 de IRM. Fuente: https://www.meteo.be/resources/climateCity/pdf/climate_INS62063_LIEGE_fr.pdf
- Figura 10. Imagen de la localización de Saint-Luc dentro de Liège. Fuente: Google Maps
- Figura 11. Imagen de fachada principal de Saint-Luc. Fuente: Google Maps
- Figura 12. Imagen de distancia en coche desde la propiedad de Fréron a Saint-Luc. Fuente: Google Maps
- Figura 13. Imagen del interior del taller de restauración de pintura. Fuente: Propia
- Figura 14. Imagen de la pieza colocada sobre las mesas. Fuente: Propia
- Figura 15. Imagen de la vista frontal de la obra. Fuente: Propia
- Figura 16. Imagen de la vista trasera de la obra. Fuente: Propia
- Figura 17. Imagen de la vista frontal de la obra a la llegada a la escuela. Fuente: Propia
- Figura 18. Imagen de la vista trasera de la obra a la llegada a la escuela. Fuente: Propia
- Figura 19. Detalle del lateral de la obra en el que se aprecia la diferenciación de las fibras. Fuente: Propia
- Figura 20. Detalle de la firma de Jean Hick en el reverso. Fuente: Propia
- Figura 21. Detalle de huellas del artista en el reverso. Fuente: Propia
- Figura 22. Detalle del lateral de la obra en el que se aprecia la preparación. Fuente: Propia
- Figura 23. Detalle de la zona en la que se aprecia la preparación en la capa pictórica. Fuente: Propia
- Figura 24. Imagen de los reflejos de las lámparas fluorescentes del taller en el barniz brillante. Fuente: Propia
- Figura 25. Detalle de la curvatura cóncava del soporte. Fuente: Propia
- Figura 26. Detalle de manchas de pintura en el reverso. Fuente: Propia
- Figura 27. Imagen de polvo acumulado sobre la obra. Fuente: Propia
- Figura 28. Detalle de puntos rojos en la capa pictórica. Fuente: Propia

Figura 29. Detalle de puntos rojos observados con el microscopio de mesa

Figura 30. Detalle de lagunas en el centro de la obra

Figura 31. Detalle de lagunas en los bordes inferiores

Figura 32. Detalle de marca de impacto sobre la obra

Figura 33. HICK, Jean. *Taïga 9* (1979). Recuperada de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

Figura 34. HICK, Jean. *Hiver (4)* (1984). Recuperada de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

Figura 35. Detalle de impresión de tela sobre el barniz Fuente: Propia

Figura 36. Modelo de toma de decisiones de arte contemporáneo de SBMK. Fuente: https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/decision_making_model_2019.pdf/decision_making_model_2019.pdf

Figura 37. Fotografía de la obra sin filtro. Fuente: Propia

Figura 38. Fotografía de la obra con filtros polarizables. Fuente: Propia

Figura 39. Fotografía de la obra con luz UV. Fuente: Propia

Figura 40. Fotografía de la obra mediante luz rasante. Fuente: Propia

Figura 41. Detalle de detalle de la obra obtenido por reflectografía infrarroja. Fuente: Propia

Figura 42. Detalle de puntos rojos examinados con el microscopio de binocular Fuente: Propia

Figura 43. Detalle de fibras del soporte examinadas con el microscopio de binocular Fuente: Propia

Figura 44. Imagen de mapa de toma de muestras. Fuente: Propia

Figura 45. Detalle de fibra del soporte al microscopio binocular. Fuente: Propia

Figura 46. Detalle de fibra del soporte al microscopio binocular. Fuente: Propia

Figura 47. Detalle de estratigrafía con los diferentes estratos marcados. Fuente: Propia

Figura 48. Detalle de muestra de preparación examinada la microscopio binocular. Fuente: Propia

Figura 49. Imagen de insecto en el taller de restauración. Fuente: Propia

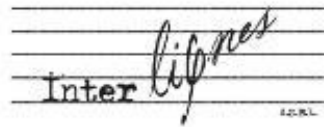
Figura 50. Proceso de limpieza sobre sobre *Un mundo* de Ángeles Santos Recuperado de: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-260_media

Figura 50. Triángulo de Teas. Fuente: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113514>

ANEXOS

Anexo I. Documento de colaboración para el proyecto *Jean Hick-pluri-disciplinaire et pluri-restauration*

Texto original



Dossier de présentation en vue d'une collaboration Jean Hick - pluri-disciplinaire et pluri-restauration !

1) Note d'intention

Le projet *Jean Hick - pluri-disciplinarité & pluri-restauration* [titre provisoire] se place dans la continuité des événements conçus et produits par la Société libre d'Émulation de janvier à mars 2018 (*Jean Hick - de la note à la touche, et inversement*).

Souhaitant poursuivre la valorisation du travail de l'artiste, Interlignes se propose de restaurer les différents versants de son œuvre et de lui donner une visibilité événementielle.

D'une part, les partitions laissées par Jean Hick seraient retranscrites par des étudiants ou des sortants du Conservatoire royal de Liège (CrLg). Leur travail est de rendre lisible les notations de l'auteur voire de terminer les œuvres inachevées - une possibilité pour eux de s'inscrire pleinement dans l'œuvre qu'ils auront travaillée. Sachant que ces œuvres n'ont jamais été jouées, il s'agirait d'une création mondiale, interprétée également par des étudiants du CrLg.

D'autre part, les peintures de Jean Hick ont pour partie été abîmées par le temps et les mauvais traitements. Lorsque les dépositaires de Hick ont récupéré les œuvres, ils ont souhaité les remettre en état. Dans le cadre de ce projet, les étudiants de l'ESA Saint-Luc de Liège, plus précisément de la CROA (conservation et restauration d'œuvres d'art) auront la possibilité de « faire leurs armes » sur de l'art contemporain et de s'assurer une visibilité pour le travail effectué. Le défi qui leur serait proposé serait de restaurer 14 œuvres composées de matériaux à la qualité variable et de dégâts plus ou moins importants.

Finalement, le concept de *skiéron*, griffonné au détour d'une page par Hick. Adjectif grec signifiant "qui procure de l'ombre", il est utilisé dans des traités d'esthétique de Goethe ou de Schopenhauer. On ne le trouve plus en philosophie par la suite, le seul endroit où il occupe encore une place est en ophtalmologie, où il désigne un test. L'opportunité pour un

philosophe et un historien de l'Université de Liège d'exercer leur discipline et de retracer la ligne conceptuelle et historique du *skiéron*, en un mot : le restaurer.

Cette triple restauration, musicale, picturale et conceptuelle, prendrait forme de deux manières :

D'abord, l'événement à proprement parler, pris en charge par Interlignes : dans une salle, les partitions et les oeuvres picturales restaurées adjointes de textes historiques et philosophiques opportuns (tout le travail étant de trouver dans la peinture de Hick les marques du concept de *skiéron*). Dans une autre, un concert permettant de prendre la pleine mesure de la restauration de la musique et de la valeur de celle produite par Hick.

Dans un deuxième temps, désireuse de promouvoir les jeunes talents, la Société libre d'Émulation se propose de mettre sur pieds la conception d'un objet permettant de laisser une trace de l'événement pour toutes les parties prenantes - institutions comme participants. Constitué sous la forme d'un *work in progress*, les différentes parties de l'événement prendraient un nouvel habit dans le livre : reproduction des peintures et des partitions retranscrites, texte philosophique seraient transmis tels quels. Le concert prendrait la place du CD, et le reportage celle du fil rouge : en introduisant les différentes parties de l'ouvrage, il permettrait de plonger le lecteur dans la spécificité des métiers de la restauration.

Le travail, au total, est prévu sur deux ans : la première année sera consacrée au diagnostic du côté des oeuvres picturales, à l'investigation historique du côté du concept. La seconde année sera celle de la retranscription effective, de la restauration effective et de la restauration conceptuelle philosophique.

Début des festivités en avril 2020 !

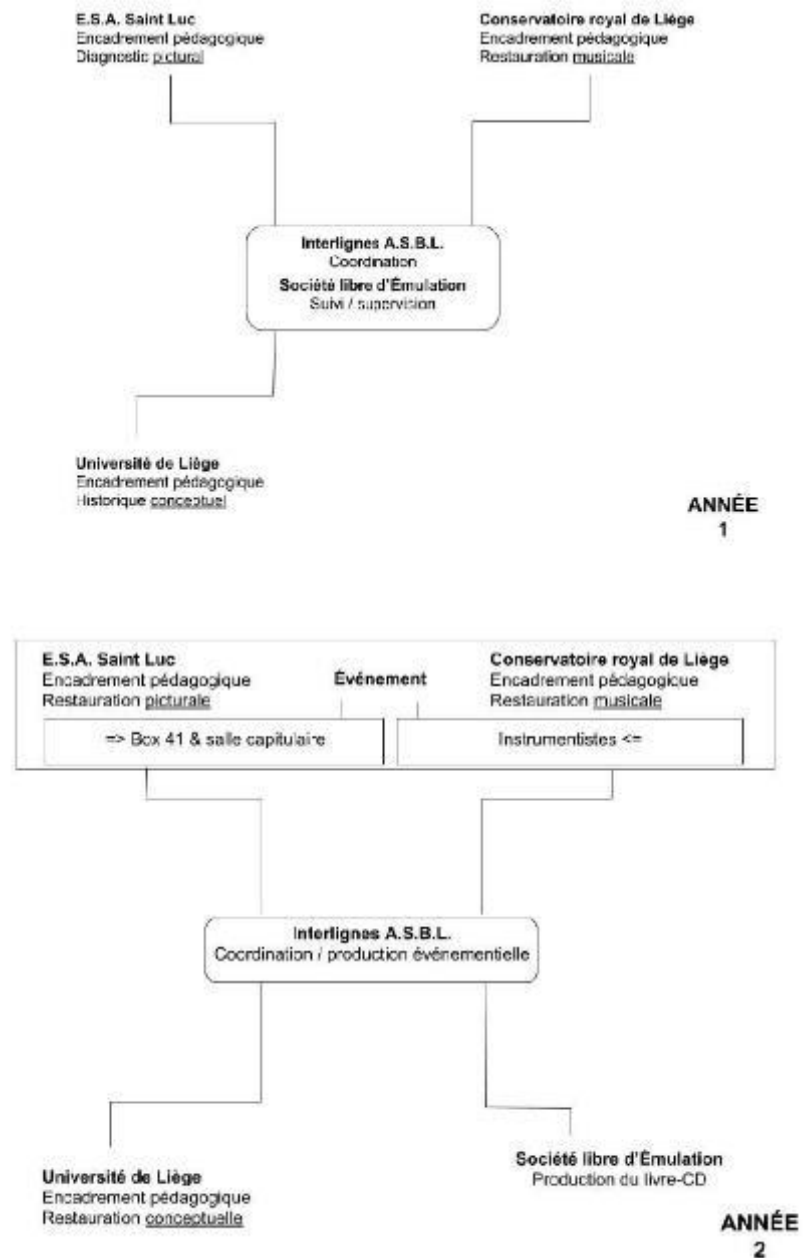
2) Objectifs

- a. Permettre aux étudiants de toucher à des œuvres contemporaines (abstraites) ;
- b. Permettre aux étudiants des différentes institutions de recevoir et d'échanger des savoirs : promouvoir les interventions des étudiants dans les autres institutions scolaires, dans un but d'enrichissement mutuel ;
- c. Promouvoir la transversalité des disciplines: permettre d'allier, dans un seul et même projet, des artistes et praticiens d'horizons différents et leur donner l'occasion de présenter leur travail au public ;
- d. Donner l'occasion au public de comprendre la difficulté et le caractère essentiel des métiers de la restauration d'œuvres (que cette œuvre soit picturale, musicale ou philosophique) ;
- e. Mettre en exergue le caractère pleinement artistique de ces métiers ;
- f. Donner une visibilité à Jean Hick, artiste liégeois pluridisciplinaire et curieux récemment décédé (2011) ;
- g. Permettre la cristallisation d'un travail dans un livre-CD conçu sous la forme *work in progress* et laisser ainsi une trace de l'événement.

3) Intervenants

- a. Conservatoire royal de Liège (retranscripteurs et interprètes)
Encadrement : non défini à ce jour
- b. Institut supérieur Saint-Luc de Liège (section CROA) (classes de Bachelier et de Master)
Encadrement : 2018 - 2019 **S. Moreaux** ; 2019 - 2020 **O. Verheyden / N. Broes**
- c. Département de philosophie et lettres de l'Université de Liège (un étudiant d'esthétique et philosophie de l'art et un étudiant d'histoire de l'art, ainsi qu'un étudiant en arts du spectacle pour le reportage).
Encadrement : **R. Steinmetz & C. Havelange** (à confirmer)

4) Organigrammes (fonctions des participants)



5) Planning

Quadrimestre	Interlignes	Participants
Sept. - Déc. 2018	Création des collaborations et mise en marche du travail	Réalisation du diagnostic (ESA Saint Luc) + début de la retranscription (CrLg) +
Jan. - Mai 2019	Suivi : création des liens (conférences, tables rondes, ...) et "contrôle" des avancements	Recherche historique (ULiège) + début du reportage (ULiège) => <u>Achèvement du diagnostic et de la recherche historique</u>
Juin - Août 2019	État des lieux, évaluation et changement "d'équipe de travail"	Examens
Sept. - Déc. 2019	Suivi de la transition Sélection de l'effectif et collaboration avec le CrLg à ce propos	Concertations entre les équipes (diagnostic => restauration / Histoire => philosophie) ;
Jan. - Avril 2020	Suivi : création des liens (conférences, tables rondes, ...) et "contrôle" des avancements + Réalisation	Réalisation de la restauration (ESA Saint Luc) + fin de la retranscription (CrLg) + Recherche philosophique (ULiège) + fin du reportage (ULiège) => <u>Achèvement et finitions</u>
ÉVÈNEMENT		

6) Engagements/attentes

a. Promotion et publicité de l'événement

- Les affiches et flyers sont réalisés, imprimés et distribués selon une répartition des charges de la manière suivante : chaque intervenant imprime et diffuse le nombre habituel d'affiches et de flyers incombant à ses activités et prenant en compte son réseau propre. Ainsi, chaque réseau relatif à chacun des intervenants sera touché par la publicité de l'événement.

b. Interlignes

- Interlignes s'engage à prendre en charge la gestion (financière et administrative) et la coordination de l'événement, ainsi que des préparatifs, pour tout ce qui ne **concerne pas les activités pédagogiques** mises en place pour ledit événement (et ce en accord avec les projets pédagogiques des différentes écoles).
- Interlignes s'engage à assurer une bonne **communication** entre les différentes parties, une bonne promotion de tous les collaborateurs durant l'événement final et le respect des échéances et obligations liées à la gestion.
- Interlignes s'engage à mettre en place un maximum d'échanges et de collaborations entre les étudiants ressortissant des différentes institutions.
- Interlignes participerait à la promotion et à la publicité de l'événement comme décrit ci-dessus.

c. CROA

- La CROA prendrait en charge tout ce qui relève de l'activité pédagogique et d'apprentissage relevant de la restauration **picturale** : suivi de la restauration, communication de l'avancement, respect des échéances (juin 2019 et avril 2020), couverture par l'assurance de l'école dans ses locaux durant la restauration et l'exposition des oeuvres.
- La CROA procurerait dans le cas idéal l'ensemble des matériaux nécessaires à la restauration des oeuvres picturales, et ce dans le cadre de ses activités pédagogiques.
- La CROA participerait à la promotion et à la publicité de l'événement comme décrit ci-dessus.

d. Département de philosophie et lettres de l'Université de Liège

- Le département de philosophie et lettres prendrait en charge ce qui ressort de la restauration philosophique et historique de Jean Hick : en ce compris la recherche du Skiéron ou d'autres concepts utiles pour éclairer la perspective artistique de Jean Hick (philosophie) ; également la recherche du réseau/courant artistique dans lequel Jean Hick s'inscrit, aux niveaux artistique et social (histoire).
- Le département de philosophie et lettres prendrait également la charge du suivi concernant le reportage culturel effectué sur le thème des métiers de la restauration, et ce dans le cadre d'un stage.
- Le département de philosophie et lettres fournirait le matériel nécessaire au bon déroulement du stage et du reportage.
- Le département de philosophie et lettres, dans le cas idéal, permettrait aux participants ressortissant de son institution de valoriser le travail effectué pour le présent événement.
- Le département de philosophie et lettres participerait à la promotion et à la publicité de l'événement comme décrit ci-dessus.

e. Conservatoire royal de Liège

- Le Conservatoire royal de Liège (CrLg) prendrait en charge la prestation instrumentale des oeuvres musicales de Jean Hick : en ce compris le suivi des étudiants participant à (aux) la représentation(s) prévue(s) pour avril 2020.
- Le Conservatoire royal de Liège permettrait aux participants ressortissant de son institution de valoriser le travail effectué pour le présent événement.
- Le Conservatoire royal de Liège participerait à la promotion et à la publicité de l'événement comme décrit ci-dessus.

f. Société libre d'Émulation

- La Société libre d'Émulation s'occuperait de la production d'un objet porteur de la trace du présent événement : ainsi compris un livre, un livre-CD, un DVD, ...
- Dans son rôle de suivi, la Société libre d'Émulation porterait un regard bienveillant et se maintiendrait informée des avancements du présent événement.
- La Société libre d'Émulation participerait à la promotion et à la publicité de l'événement comme décrit ci-dessus.

7) Convention

Je, soussigné, personne physique apte à représenter Interlignes A.S.B.L., accepte les termes ci-dessus et assure mettre tout en oeuvre pour la bonne réalisation du projet ci-dessus dénommé *Jean Hick - Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ J'ai des éléments à ajouter aux termes ci-dessus

☐ Je n'ai rien à ajouter aux termes ci-dessus

(Cocher la mention adéquate. Le cas échéant, compléter le cadre de manière manuscrite)

Nom, prénom, fonction au sein de l'institution, signature et cachet de l'association* :

** Cachet si nécessaire*

Je, soussigné, personne physique apte à représenter l'Institut Saint Luc Supérieur de Liège, accepte les termes ci-dessus et assure mettre tout en oeuvre pour la bonne réalisation du projet ci-dessus dénommé *Jean Hick - Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ J'ai des éléments à ajouter aux termes ci-dessus



☐ Je n'ai rien à ajouter aux termes ci-dessus

(Cocher la mention adéquate. Le cas échéant, compléter le cadre de manière manuscrite ou annexer des documents signés par l'un des représentants de l'institution ainsi que par l'un des représentants d'Interlignes A.S.B.L.)

Nom, prénom, fonction au sein de l'institution, signature et cachet de l'institution* :

** Cachet si nécessaire*



Je, soussigné , personne physique apte à représenter le département de philosophie et lettres de l'Université de Liège (ou le département de Philosophie et Lettres), accepte les termes ci-dessus et assure mettre tout en oeuvre pour la bonne réalisation du projet ci-dessus dénommé *Jean Hick - Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ J'ai des éléments à ajouter aux termes ci-dessu

☐ Je n'ai rien à ajouter aux termes ci-dessus

(Cocher la mention adéquate. Le cas échéant, compléter le cadre de manière manuscrite ou annexer des documents signés par l'un des représentants de l'institution ainsi que par l'un des représentants d'Interlignes A.S.B.L.)

Nom, prénom, fonction au sein de l'institution, signature et cachet de l'institution* :

** Cachet si nécessaire*

Je, soussigné , personne physique apte à représenter le Conservatoire royal de Liège, accepte les termes ci-dessus et assure mettre tout en oeuvre pour la bonne réalisation du projet ci-dessus dénommé *Jean Hick - Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ J'ai des éléments à ajouter aux termes ci-dessus

☐ Je n'ai rien à ajouter aux termes ci-dessus

(Cocher la mention adéquate. Le cas échéant, compléter le cadre de manière manuscrite ou annexer des documents signés par l'un des représentants de l'institution ainsi que par l'un des représentants d'Interlignes A S B I)

Nom, prénom, fonction au sein de l'institution, signature et cachet de l'institution* :

** Cachet si nécessaire*

Je, soussigné, personne physique apte à représenter la Société libre d'Émulation A.S.B.L., accepte les termes ci-dessus et assure mettre tout en oeuvre pour la bonne réalisation du projet ci-dessus dénommé *Jean Hick - Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ J'ai des éléments à ajouter aux termes ci-dessus



☐ Je n'ai rien à ajouter aux termes ci-dessus

(Cocher la mention adéquate. Le cas échéant, compléter le cadre de manière manuscrite ou annexer des documents signés par l'un des représentants de l'institution ainsi que par l'un des représentants d'Interlignes A S B L.)

Nom, prénom, fonction au sein de l'institution, signature et cachet de l'institution* :

** Cachet si nécessaire*



Texto traducido al castellano

Texto de presentación para el proyecto de colaboración *Jean Hick: pluri-disciplinaire & pluri-restauration!*

1) Nota de intención

El proyecto *Jean Hick - pluri-disciplinaire & pluri-restauration* [título provisional] se ubica en la continuidad de los eventos diseñados y producidos por la Société libre d'Émulation de enero a marzo de 2018 (*Jean Hick: de la note à la touche, et inversement*).

Deseando seguir promocionando la obra del artista, Interlignes propone restaurar sus diferentes trabajos y darle visibilidad.

Por un lado, las partituras dejadas por Jean Hick serían transcritas por estudiantes o graduados del Real Conservatorio de Liège (CrLg). Su trabajo es hacer legibles las anotaciones del autor o incluso terminar obras inacabadas, dándoles una posibilidad para dejar huella en el trabajo en el que habrán realizado. Sabiendo que estas obras nunca se han representado, sería una creación mundial, también interpretada por estudiantes de la CrLg.

Por otro lado, las pinturas de Jean Hick han sido parcialmente dañadas por el tiempo y por los malos tratamientos. Cuando los propietarios de las piezas de Hick recuperaron las obras, querían restaurarlos. Como parte de este proyecto, los estudiantes de la ESA Saint-Luc de Liège, más precisamente de la CROA (conservación y restauración de obras de arte) tendrán la posibilidad de mejorar sus artes de restaurar en el arte contemporáneo y garantizar la visibilidad de la labor realizada. El reto que se les ofrecería sería restaurar 14 obras hechas de materiales de diversa calidad y con diversos grados de daños.

Finalmente, el concepto de *skiéron*, garabateado en la esquina de una página de Hick. Adjetivo griego que significa "que da sombra", se utiliza en los tratados de estética de Goethe o Schopenhauer. Ya no se encuentra en la filosofía a partir de entonces, el único lugar donde ocupa todavía un lugar es en oftalmología, donde denota una prueba. Se ofrecerá la oportunidad a un filósofo y a un historiador de la Universidad de Liège para ejercer su disciplina y trazar el la línea conceptual e histórica del *skiéron*, resumiendo en una palabra: su restauración.

Esta triple restauración, musical, pictórica y conceptual, tomaría la forma de dos formas:

Primero, el evento en sí, a cargo de Interlignes: en una sala, las partituras y obras pictóricas restauradas añadidas a textos históricos e ideas filosóficas (todo el trabajo consiste en encontrar en la pintura de Hick la marca el concepto de *skiéron*). En otra sala, un concierto para observar el alcance completo de la restauración de la música y el valor de las piezas producida por Hick.

En segundo lugar, deseando promover a los jóvenes talentos, la Société libre d'Émulation propone configurar el diseño de un objeto que permita un rastro del evento para todas las partes interesadas: instituciones y participantes. Constituir como un *work in progress*, diferentes partes del evento se dividirían dentro del libro: se harán unas reproducciones de pinturas y las partituras se retranscribirán, el texto filosófico se transmitiría tal cual. El concierto ocuparía su lugar en un CD, y el hilo rojo conductor será un reportaje que: introducirá las diferentes partes del libro, permitiendo al lector sumergirse en la especificidad de las artes de la restauración.

La duración del trabajo, en total, está prevista a durar dos años: el primer año se dedicará al diagnóstico de las obras pictóricas por una parte, a la investigación histórica del concepto por otra parte. El segundo año será el de la retranscripción efectiva, la efectuación de la restauración y la restauración conceptual filosófica.

¡Inicio de la fiesta en abril de 2020!

2) Objetivos

- a. Permitir que los estudiantes tomen contacto con obras contemporáneas (abstractas);
- b. Permita que los estudiantes de diferentes instituciones reciban y compartan conocimientos: promover las intervenciones entre estudiantes de diversas instituciones educativas, con el objetivo del enriquecimiento mutuo;
- c. Promover la transversalidad de disciplinas: permitir combinar, en un único proyecto, artistas y practicantes de diferentes maestrías y darles la oportunidad de presentar su trabajo al público;

- d. Brindar una oportunidad a la audiencia para comprender la dificultad y el carácter esencial de la restauración de obras (tanto si esta obra es pictórica, musical o filosófica);
- e. Resaltar el carácter plenamente artístico de estas profesiones;
- f. Dar visibilidad a Jean Hick, un artista de Liège fallecido recientemente (2011) multidisciplinar y particular;
- g. Permitir la creación de una obra en forma de CD-libro diseñado en la como *work in progress* y así dejar huella del evento.

3) Participantes

- a. Real Conservatorio de Liège (transcriptores y músicos)
Supervisión: no definida hasta la fecha
- b. Institut Supérieur Saint-Luc Liège (sección CROA) (Licenciatura y Máster)
Supervisión: 2018-2019 S. **Moreaux** ; 2019-2020 O. **Verheyden** / N. **Broers**
- c. Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de Liège (un estudiante de Estética y Filosofía del Arte y un estudiante de Historia del Arte, así como estudiante de Artes Escénicas para el reportaje).
Supervisión: R. **Steinmetz** y C. **Havelange** (por confirmar)

4) Organigramas (funciones de los participantes)

AÑO 1

- a. E.S.A Saint-Luc - Enseñanza pedagógica, diagnóstico pictórico
- b. Conservatorio Real de Liège - Enseñanza pedagógica, diagnóstico musical
- c. Universidad de Liège - Enseñanza pedagógica, historia conceptual
- d. Interlignes A.S.B.L - Coordinación
- e. Société libre d'Émulation - Seguimiento/ supervisión

AÑO 2

- a. E.S.A Saint-Luc - Enseñanza pedagógica, restauración pictórica (en el evento → Box 41 y sala capitular)
- b. Conservatorio Real de Liège - Enseñanza pedagógica, restauración musical (en el evento → Músicos)
- c. Universidad de Liège - Enseñanza pedagógica, restauración conceptual
- d. Interlignes A.S.B.L – Coordinación/ producción del evento
- e. Société libre d'Émulation – Producción del libro CD

5) Planificación

Cuatrimestre	Interlignes	Participantes
Septiembre - Diciembre 2018	Creación de colaboraciones y comienzo del trabajo	Realización del diagnóstico (ESA Saint-Luc) + inicio de la transcripción (CrLg) + investigación histórica (ULiège) + inicio de informe (ULiège) => <u>Finalización de diagnóstico y investigación histórica</u>
Enero - Mayo de 2019	Seguimiento: creación de contactos (conferencias, mesas redondas, ...) y "control" de avances	
Junio - Agosto 2019	Inventario, evaluación y cambio del "equipo de trabajo"	Exámenes
Septiembre - Diciembre 2019	Seguimiento de la transición, selección de personal y colaboración con CrLg en este punto	Consultas entre equipos (diagnostico => restauración / Historia => filosofía); Realización de la restauración (ESA Saint Luc) + fin de la transcripción (CrLg) + investigación filosófica (ULiège) + fin del informe (ULiège) => <u>Terminación y acabados</u>
Enero - Abril de 2020	Seguimiento: creación de contactos (conferencias, mesas redondas, ...) Y "control" de avances + Producción	
EVENTO		

6) Compromisos / expectativas

a. Promoción y publicidad del evento

■ Los carteles y folletos se producirán, imprimirán y distribuirán de acuerdo con la distribución de cargos de la siguiente manera: cada parte interesada imprimirá y distribuirá el número habitual de carteles y folletos para sus actividades y teniendo en cuenta sus propias redes. Entonces cada red relacionada con cada parte interesada entrará en contacto con la publicidad del evento.

b. Interlignes

■ Interlignes se compromete a hacerse cargo de la gestión (financiera y administrativa) y coordinación del evento, así como los preparativos para cualquier cosa que no concierna a las actividades programas educativos implementados para dicho evento (de acuerdo con los proyectos educativos de las diferentes escuelas).

■ Interlignes se compromete a garantizar una buena comunicación entre los diferentes partes, buena promoción de todos los colaboradores durante el evento final y cumplimiento de plazos y obligaciones relacionadas con la gestión.

■ Interlignes se compromete a establecer un máximo de intercambios y colaboraciones entre estudiantes de diferentes instituciones.

■ Interlignes participaría en la promoción y publicidad del evento como se describió anteriormente.

c. CROA

■ CROA se encargaría de todo lo relacionado con la actividad pedagógica y de aprendizaje dentro de la restauración pictórica: seguimiento de la restauración, comunicación de avances, respeto de plazos (junio de 2019 y abril de 2020), cobertura de seguro de la escuela en sus instalaciones durante la restauración y exhibición de trabajos.

- En el caso ideal, CROA proporcionaría todos los materiales necesarios para la restauración de obras pictóricas como parte de sus actividades educativas.
- CROA participaría en la promoción y publicidad del evento como se describió anteriormente.

d. Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de Liège

- El Departamento de Filosofía y Letras se hará cargo de lo que surge de la restauración filosófica e histórica de Jean Hick: en incluyendo la búsqueda de Skiéron u otros conceptos útiles para arrojar luz sobre la perspectiva artística (filosofía) de Jean Hick; también la investigación de la corriente artística en la que Jean Hick encaja, en los niveles artístico y social (historia).
- El Departamento de Filosofía y Letras también tomará cargo del seguimiento del informe cultural realizado sobre el tema del arte de la restauración, y todos los procesos llevados a cabo.
- El Departamento de Filosofía y Letras proporcionaría el material necesario para el buen desarrollo de la actividad y el informe.
- El Departamento de Filosofía y Letras, en el caso ideal, permitirá a los participantes de su institución valorar el trabajo realizado para este evento.
- El Departamento de Filosofía y Letras participaría en la promoción y para dar a conocer el evento como se describe anteriormente.

e. Real Conservatorio de Liège

- El Real Conservatorio de Liège (CrLg) se hará cargo de interpretación instrumental de las obras musicales de Jean Hick: en este incluido el seguimiento de los estudiantes que participarán en la(s) actuación(es) programadas para abril de 2020.
- El Real Conservatorio de Liège permitirá a los participantes provenientes de su institución valorar el trabajo realizado para el presente evento.
- El Real Conservatorio de Liège participaría en la promoción y publicidad del evento como se describe arriba.

f. Société libre d'Émulation

- La Société Libre d'Émulation se haáa cargo de la producción de un objeto portador de la huella del suceso presente: así incluido un libro, un CD-libro, DVD,...
- En su función de supervisión, la Société libre d'Émulation tomará un carácter como supervisor y se mantendría informado de los avances del presente evento.
- La Sociedad de Emulación Libre participaría en la promoción y publicidad del evento como se describe arriba.

7) Convenio

Yo, el abajo firmante, persona física capaz de representar a Interlignes A.S.B.L., acepta los términos anteriores y se asegura de hacer todos los esfuerzos posibles para realización exitosa del proyecto anterior llamado *John Hick – Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ Tengo elementos que agregar a los términos anteriores

☐ No tengo nada que agregar a los términos anteriores

(Marque la mención correspondiente. Si es necesario, complete el cuadro a mano)

Nombre, nombre, cargo dentro de la institución, firma y sello de la institución *:

** Sellar si es necesario*

Yo, el abajo firmante, persona física capaz de representar al Institut Saint Luc Supérieure de Liège, acepta los términos anteriores y garantiza que todo trabajar para la realización exitosa del proyecto mencionado anteriormente llamado *Jean Hick – Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ Tengo elementos para agregar a los términos anteriores

☐ No tengo nada que agregar a los términos anteriores

(Marque la mención correspondiente. Si es necesario, complete el cuadro a mano o adjunte documentos firmados por uno de los representantes de la institución así como por uno de los representantes de Interlignes ASBL)

Apellido, nombre, cargo dentro de la institución, firma y sello de la institución *:

** Sellar si es necesario*

Yo, el abajo firmante, persona física capaz de representar al Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de Liège (o el departamento de Filosofía y Letras), acepta los términos anteriores y se asegura de hacer todo lo posible para la realización exitosa del proyecto anterior llamado *Jean Hick – Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ Tengo elementos para agregar a los términos anteriores

☐ No tengo nada que agregar a los términos anteriores

(Marque la mención correspondiente. Si es necesario, complete el cuadro a mano o adjunte documentos firmados por uno de los representantes de la institución así como por uno de los representantes de Interlignes ASBL)

Apellido, nombre, cargo dentro de la institución, firma y sello de la institución *:

** Sellar si es necesario*

Yo, el abajo firmante, persona física capaz de representar al Real Conservatorio de Liège, acepta los términos anteriores y se asegura de hacer todo lo posible por la finalización con éxito del proyecto anterior llamado *Jean Hick – Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ Tengo elementos para agregar a los términos anteriores

☐ No tengo nada que agregar a los términos anteriores

(Marque la mención correspondiente. Si es necesario, complete el cuadro a mano o adjunte documentos firmados por uno de los representantes de la institución así como por uno de los representantes de Interlignes ASBL)

Apellido, nombre, cargo dentro de la institución, firma y sello de la institución *:

** Sellar si es necesario*

Yo, el abajo firmante, persona física capaz de representar a la Société libre d'Émulation ASBL, acepta los términos anteriores y se asegura de que trabajar para la finalización exitosa del proyecto mencionado anteriormente llamado *Jean Hick – Pluri-disciplinaire et pluri-restauration*.

☐ Tengo elementos para agregar a los términos anteriores

☐ No tengo nada que agregar a los términos anteriores













(Marque la mención correspondiente. Si es necesario, complete el cuadro a mano o adjunte documentos firmados por uno de los representantes de la institución así como por uno de los representantes de Interlignes ASBL)

Apellido, nombre, cargo dentro de la institución, firma y sello de la institución *:

** Sellar si es necesario*

Anexo II. Listado de obras de Jean Hick


En este anexo, se han elaborado unas fichas con todas las obras de Jean Hick ordenadas de forma cronológica, con sus fechas de creación, su tipología, su participación en exposiciones y comentarios adicionales en el caso de haberlos. Este listado se ha ideado con el fin de reunir la información sobre las obras de Jean Hick de forma más visual, incluyendo obras como *B13*, que no se encuentra en art-info.be. Estas fichas se han elaborado con datos de la página web art-info.be⁴¹ y del documento *Jean Hick Biographie argumentée* (2018) de Andrée Discry, Marc Renwart y Florence Fréson⁴².













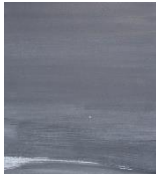
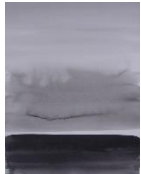
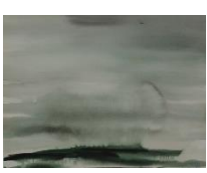



	<i>Accordéoniste</i> Óleo sobre lienzo 100 x 81 cm Ubicación desconocida 1952		<i>Paysage</i> Óleo sobre lienzo 32 x 24 cm Ubicación desconocida 1952
	<i>[Visage]</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1953		<i>Buste de femme</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1955
	<i>Van Gogh</i> Óleo sobre lienzo 50 x 50 cm Ubicación descoocida 1955		<i>Joueurs de Blues</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida Año desconocido
	<i>Opus 2</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida Año desconocido		<i>Les voiliers</i> óleo sobre lienzo 54 x 100 xm Colección André Ferri 1957
	<i>Paysage d'hiver</i> Óleo sobre lienzo 62 x 75 cm Colección MR&FF 1958		<i>La ville</i> Óleo sobre lienzo 120 x 180 cm Collección D. Martin, Gand 1958
	<i>Liège nocturne</i> Óleo sobre lienzo 87 x 110 cm Ubicación desconocida 1958		<i>Sans titre</i> Óleo sobre papel encolado en cartón Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1959











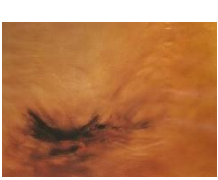


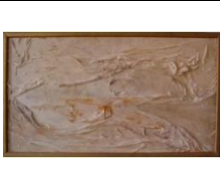
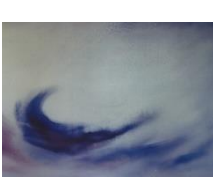


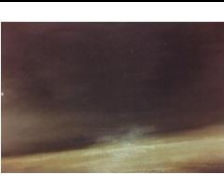
⁴¹ Art-info (2016) Jean Hick. Recuperado de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>







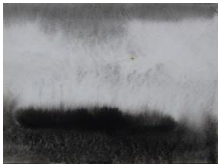











⁴² Discry, A., Renwart, M., Fréson, F. (2018) *Jean Hick. Biographie argumentée*. Recuperado de: https://art/info.be/sites/default/files/biographie_complete/hick_j_00_biographie_argumentee_2018_01_17.pdf


















	<i>Musicalité rouge</i> Óleo sobre lienzo 100 x 140 cm Ubicación desconocida 1959		<i>Eclosion</i> Óleo sobre lienzo 115 x 83 cm Ubicación desconocida 1959
	<i>Eclosion N° 5</i> Óleo sobre papel 35,5 x 26,8 cm Ubicación desconocida 1959		<i>En blanc</i> Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm Ubicación desconocida 1959
	<i>Fugue 1</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1960		<i>Opus 2</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1960
	<i>La nuit (Atelier Hayter)</i> Grabado Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1961		<i>Sans titre (Atelier Hayter)</i> Grabado Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1961
	<i>Sans titre (Atelier Hayter)</i> Grabado Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1961		<i>Jeux de vague</i> Óleo sobre lienzo 200 x 120 cm Ubicación desconocida Julio 1962
	<i>Banlieue liégeoise</i> Óleo sobre lienzo 100 x 57 cm Hotel Mosan, Liège, Bélgica Enero, 1962		<i>Les augures printanières</i> Óleo sobre lienzo 135 x 100 cm Hotel Mosan, Liège, Bélgica Junio, 1962
	<i>La rue</i> Óleo sobre tablero con papeles encolados 73 x 100 cm Colección Frédéric Verres 1962		<i>Les après-midi de Monsieur X, gouache V</i> Gouache sobre lienzo 35,7 x 41,7 cm Ubicación desconocida 1962
	<i>Autre après midi de monsieur X</i> Pastel graso sobre tablero Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1962		<i>Identité II, Opus X</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1962
	<i>Auteuil</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1962		<i>Retour en rasant ouest et nord</i> Óleo sobre lienzo 95 x 75 cm Ubicación desconocida Mayo 1964

	<i>Impression jazz n° 50. Archie Shepp</i> Tinta china sobre papel 35,5 x 26,9 Ubicación desconocida 1966		<i>Impression n° 51. Matin des Noires (Archie Shepp)</i> Tinta china sobre papel 35,5 x 26,9 Ubicación desconocida 1966
	<i>Impression jazz n° 52. Alabama (Archie Shepp)</i> Tinta china sobre papel 35,5 x 26,9 cm Ubicación desconocida 1966		<i>Indiana (Coltrane)</i> Óleo sobre lienzo 99 x 53,5 cm Colección Florimond L'Hoir 1966
	<i>Ascension (Coltrane)</i> Técnica desconocida 170 x 75 cm Ubicación desconocida 1967		<i>Talla III</i> Óleo sobre lienzo Tamaño desconocido Colección Fréron Florence & Renwart Marc 1967
	<i>Impression III</i> Técnica desconocida 123 x 82 cm Colección Florimond L'Hoir 1967		<i>Raga VII</i> Óleo sobre tabla 110 x 55 cm Ubicación desconocida 1967
	<i>Sans titre II</i> Gouache sobre lienzo 50 x 38,4 cm Ubicación desconocida 1967		<i>Sans titre n° 03</i> Gouache sobre lienzo Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1967
	<i>Sans titre n° 05</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1967		<i>Qu'est-ce qui fait chanter Billie Holliday?</i> Óleo sobre tablero 100 x 70 cm Ubicación desconocida 1968
	<i>Requiem pour Coltrane</i> Óleo sobre tablero 100 x 70 cm Ubicación desconocida 1968		<i>Aquarelle n° 1</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1968
	<i>Aquarelle n° 18</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1968		<i>Maison natale d'ailleurs</i> Gouache sobre tablero 98 x 50 cm Ubicación desconocida 1968
	<i>Aquarelle (1)</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1969		<i>Aquarelle (3)</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1969









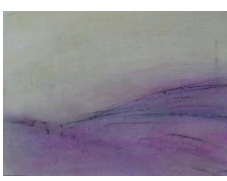

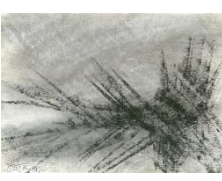







	<i>Karma</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1969		<i>Méditation n° 10</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1969
	<i>Méditation n° 15</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1969		<i>L'indéfinissable</i> Óleo sobre lienzo 79 x 100 cm Colección privada 1971
	<i>Noir et blanc</i> Gouache sobre lienzo 108 x 120 cm Ubicación desconocida 1971		<i>Bleu</i> Óleo sobre lienzo 90 x 120 cm Colección Anne et Marc Renwart 1971
	<i>Instant du monde</i> Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm Ubicación desconocida 1972		<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1972
	<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1972		<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1972
	<i>Vent d'orage</i> Óleo sobre tablero 92 x 122 cm Ubicación desconocida 1973		<i>Sans titre (4)</i> Gouache sobre papel encolado a tablero 40 x 50 cm Ubicación desconocida 1973
	<i>Blanc et noir n° 1</i> Gouache sobre lienzo 29 x 72 cm Ubicación desconocida Julio 1974		<i>Sans titre n° 5</i> Gouache sobre lienzo 29 x 22 cm Ubicación desconocida Julio 1974
	<i>Blanc et noir n° 4</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida Agosto 1974		<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1974
	<i>Taïga</i> Técnica desconocida 265 x 135 cm Ubicación desconocida 1975		<i>Taïga 4</i> Óleo sobre lienzo 115 x 150 cm Ubicación desconocida 24 Agosto 1975

	<i>Tout n'est qu'un point</i> Óleo sobre lienzo 29 x 31 cm Colección Daniel Meyer 3 Agosto 1976			<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1977
	<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1977			<i>B13</i> Óleo sobre tablero aglomerado 62,5 x 49,5 cm Colección Fréson Florence & Renwart Marc 21 Junio 1978
	<i>Sans titre</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1978			<i>Taïga 9</i> Óleo sobre lienzo 110 x 150 cm Ubicación desconocida 18 Junio 1979
	<i>Coup de jaune</i> Óleo sobre lienzo 100 x 80 cm Ubicación desconocida 13 Noviembre 1980			<i>Taïga</i> Óleo sobre tablero 118 x 170 cm Ubicación desconocida Diciembre 1980
	<i>Taïga n° 18</i> Óleo sobre tablero 125 x 170 cm Colección FF & MR 19 Junio 1981			<i>Chuchotements d'herbes</i> Óleo sobre tablero 80 x 125 cm Ubicación desconocida 2 Octubre 1981
	<i>Taïga</i> Técnica desconocida 125 x 170 cm Ubicación desconocida 1982			<i>Collage de tissus sur bois</i> Collage 29 x 35 cm Julio 1982
	<i>Sans titre</i> Collage Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1982			<i>Sans titre</i> Collage Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1982
	<i>Peinture</i> Óleo sobre lienzo 90 x 120 cm Ubicación desconocida 22 Febrero 1983			<i>Hiver (3)</i> Pastel sobre papel 50 x 65 cm Ubicación desconocida 1983
	<i>Hiver (4)</i> Pastel sobre papel 50 x 65 cm Ubicación desconocida 1984			<i>Sans titre</i> Pastel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1984

	<i>Coup de vent</i> Óleo sobre lienzo 78 x 130 cm Colección Pierre Van den Driessche 28 Enero 1987		<i>Cathédrale engloutie</i> Óleo sobre tablero 48,5 x 106,5 cm Ubicación desconocida 1987
	<i>Cathédrale engloutie n° 3</i> Óleo sobre tablero 83 x 126 cm Ubicación desconocida 28 Febrero 1987		<i>Cathédrale engloutie</i> Óleo sobre tablero 83 x 83 cm Colcción Boels Marzo 1987
	<i>Rêverie n° 4</i> Óleo sobre tablero 40 x 40 cm Ubicación desconocida Abril 1987		<i>Cathédrale engloutie n° 15</i> Óleo sobre tablero 85 x 125 cm Ubicación desconocida Abril 1987
	<i>Noir et blanc n° 1</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida Enero 1988		<i>Sans titre (1)</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida Enero 1988
	<i>Sans titre n° 2</i> Óleo sobre tablero 80 x 122 cm Ubicación desconocida Enero 1988		<i>Sans titre n° 5</i> Óleo sobre tablero 122 x 81 cm Ubicación desconocida Noviembre 1988
	<i>Sans titre n° 9</i> Óleo sobre tablero 122 x 71 cm Ubicación desconocida Diciembre 1988		<i>Sans titre n° 4</i> Óleo sobre tablero 121 x 80,5 cm Ubicación desconocida Diciembre 1988
	<i>Sans titre n° 12</i> Óleo sobre tablero 81 x 122 cm Ubicación desconocida Enero 1989		<i>Sans titre n° 16</i> Óleo sobre tablero 81 x 122 cm Ubicación desconocida Enero 1989
	<i>Sans titre n° 21</i> Óleo sobre tablero 61 x 81 cm Ubicación desconocida 28 Febrero 1989		<i>Sans titre n° 6</i> Pastel sobre papel 50 x 33 cm Ubicación desconocida Mayo 1989
	<i>Sans titre n° 23</i> Pastel sobre papel 50 x 33 cm Ubicación desconocida Mayo 1989		<i>Sans titre n° 26</i> Pastel sobre papel 30 x 42 cm Colección Florimond L'Hoir Mayo 1989

	<i>Nuage II</i> Tela flotante 240 x 223 cm Ubicación desconocida Abril 1990		<i>Nuages V</i> Tela flotante 130 x 200 cm Ubicación desconocida Abril 1990
	<i>Sans titre</i> Óleo sobre lienzo 46 x 38 cm Ubicación desconocida 13 Agosto 1991		<i>Entrepeinte (e)</i> Gouache sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1991
	<i>Nuits. Le lointain est d'origine obscur</i> Óleo sobre lienzo 122 x 91 cm Ubicación desconocida 1992		<i>Nuits. Le noir refuse ce que l'on dit du noir.</i> Óleo sobre tablero 61 x 82 cm Ubicación desconocida Julio 1992
	<i>Nuits. Il se fit d'explicables ténèbres</i> Óleo sobre lienzo 50 x 60 cm Ubicación desconocida Agosto 1992		<i>Nuits. Tout redevient informulable.</i> Óleo sobre lienzo 120 x 78 cm Ubicación desconocida 1992
	<i>Explosion (02)</i> Acuarela y tinta china sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1992		<i>Sans titre (09)</i> Acuarela y tinta china sobre papel 35,8 x 27 cm Ubicación desconocida 1992
	<i>Explosion (a)</i> Gouache sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1993		<i>Explosion (b)</i> Gouache sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1993
	<i>Hommage à Hubert Lenaerts. Stellaire III</i> Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm Ubicación desconocida Enero 1994		<i>Hommage à Hubert Lenaerts. Stellaire I</i> Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm Ubicación desconocida Enero 1994
	<i>Hommage à Hubert Lenaerts. Stellaire V</i> Óleo sobre lienzo 100 x 80 cm Ubicación desconocida 28 Febrero 1994		<i>Sans titre (02)</i> Tinta sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1994
	<i>Sans titre (11)</i> Acuarela sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1994		<i>Parcheminé (1)</i> Gouache sobre papel 20,9 x 13,4 cm Ubicación desconocida 1995

	<i>Parcheminé (10)</i> Gouache sobre papel 20,9 x 13,4 cm Ubicación desconocida 1995		<i>Parcheminé (28)</i> Gouache sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1995
	<i>Parcheminé (33)</i> Gouache sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1995		<i>Sans titre (06)</i> Tinta sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1995
	<i>Sans titre (13)</i> Tinta sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1995		<i>Sans titre (43)</i> Óleo sobre lienzo 37 x 27 cm Colección Daniel Meyer 1995
	<i>Sans titre (51)</i> Tinta sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1995		<i>MiKroKosmos n° 11</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Colección Florence Fréson Marzo 1996
	<i>Du côté du noir (14)</i> Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm Ubicación desconocida 1996		<i>Du côté du noir n° 4</i> Gouache sobre papel 38 x 29 cm Ubicación desconocida 1996
	<i>Du côté du noir n° 12</i> Gouache sobre papel 38 x 29 cm Ubicación desconocida 1996		<i>Du côté du noir n° 56</i> Gouache sobre papel 38 x 29 cm Ubicación desconocida 1996
	<i>Méditation n° 4</i> Óleo sobre lienzo 115 x 45 cm Colección Betz - Fréson 1996		<i>Méditation n° 11</i> Óleo sobre lienzo 80 x 100 cm Ubicación desconocida 1996
	<i>Du côté du noir (01)</i> Óleo sobre lienzo 41 x 38 cm Ubicación desconocida 1996		<i>Du côté du noir (06)</i> Óleo sobre lienzo 60 x 50 cm Colección Boels 1996
	<i>Du côté du noir (12)</i> Óleo sobre lienzo 65 x 50 cm Ubicación desconocida 1996		<i>Du côté du noir n° 15</i> Óleo sobre lienzo 65 x 70 cm Ubicación desconocida 1997

	<i>Du côté du noir n° 18</i> Óleo sobre lienzo 73 x 57 cm Ubicación desconocida 1997		<i>Du côté du noir n° 19</i> Óleo sobre lienzo 56,5 x 46,5 cm Ubicación desconocida 1997
	<i>Du côté du noir n° 20</i> Óleo sobre lienzo 56,5 x 46,5 cm Ubicación desconocida 1997		<i>Du côté du noir n° 21</i> Óleo sobre lienzo 46,5 x 56,5 cm Ubicación desconocida 1997
	<i>Pastel chinois (3)</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Colección Florimond L'Hoir 1998		<i>Sans titre (04)</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998
	<i>Sans titre (14)</i> Técnica desconocida Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998		<i>Sans titre. Pastel n° 7</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998
	<i>Sans titre (19)</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998		<i>Sans titre (24)</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998
	<i>Sans titre (35)</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998		<i>Sans titre (x9)</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998
	<i>Vente rôdeur, vent voleur</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998		<i>Des fleuves et l'eau</i> Pastel sobre papel 40 x 50 cm Ubicación desconocida 1998
	<i>Hommage à Dimitry Shostakovich</i> Pastel sobre papel 40 x 50 cm Ubicación desconocida 1998		<i>Pastel chinois 1</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998
	<i>Sans titre</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998		<i>Sans titre</i> Pastel sobre papel Tamaño desconocido Ubicación desconocida 1998

Anexo III. Textos de catálogos de exposiciones de Jean Hick

En este apartado, se recopilan los textos de catálogos de 3 de las exposiciones más importantes de Jean Hick. La información se ha obtenido del documento *Jean Hick Biographie argumentée* (2018) de Andrée Discry, Marc Renwart y Florence Fréson.

-Texto de Julie Vauvert, para la exposición *Jean Hick, gouaches et tempera* de 1962 en Apiaw, Liège.

Texto original	Traducción al castellano
<p>Laissez vos bagages au vestiaire. Ce monde-ci – celui de Jean Hick - est trop chargé, au sens magique du terme, pour supporter d'être envahi d'autre chose que de lui-même. Dépouillez-vous. Soyez nu, soyez attentif, soyez patient. Voici une peinture qui ne se livre pas toute d'un seul coup. Ne l'arrachez pas, ne cherchez pas d'identifications. Jetez les étiquettes. Regardez-là. Regardez-là. N'exigez rien d'elle: elle donnera plus que vous n'espérez. L'une après l'autre des vies renaissantes éclosent à sa surface, se déroulent, se multiplient. Selon ce que vous serez, elle vous répondra pourvu que vous soyez aimant. Que vous y pressentiez l'effroi, l'amour ou l'enchantement..., elle peut vous découvrir ce qu'il y a en vous de plus vrai ou de plus caché. Ne restez pas à mi-chemin: elle vous diviserait. Elle est trop pleine, trop vraie pour supporter les demi-mesures. Vous êtes ici au pied du mur: il faut se jeter dans le vide ou tourner le dos. Si vous avez le courage de l'aborder avec des yeux nus, si vous osez risquer le miracle, elle peut vous ouvrir l'ailleurs.</p>	<p>Deje su equipaje en el guardarropa. Este mundo, el de Jean Hick, está demasiado ocupado, en el sentido mágico de la palabra, para soportar ser invadido por otra cosa que no sea él mismo. Consíentete. Desnúdate, ten cuidado, ten paciencia. Aquí hay una pintura que no se desprende de una vez. No lo robes, no busques identificaciones. Deseche las etiquetas. Mírala. Mírala. No esperes nada de ella: te dará más de lo que esperas. Una tras otra, las vidas resurgentes eclosionan en su superficie, se despliegan, se multiplican. Dependiendo de quién sea usted, ella le responderá siempre que lo ame. Ya sea que sienta miedo, amor o encantamiento allí... ella puede revelarle lo que es más verdadero o lo más oculto dentro de usted. No te quedes a mitad de camino: te dividirá. Es demasiado completo, demasiado real para soportar medias tintas. Aquí estás al pie del muro: tienes que saltar al vacío o dar la espalda. Si tienes el coraje de acercarte a ella con los ojos desnudos, si te atreves a arriesgarte al milagro, ella puede abrirte en otra parte.</p>

-Texto de presentación de la exposición *Jean Hick ou l'abstraction lyrique* de 2007 en Cabinet des Estampes, Liège.

Texto original	Traducción al castellano
<p>Jean Hick est né à Seraing en 1933. Musicien, peintre et dessinateur, il est aussi un aquarelliste et un pastelliste hors pair. Après des études de violon, il se tourne vers la peinture et suit une formation chez William Hayter à Paris. D'abord figuratif, il évolue rapidement vers l'abstraction lyrique, qui devient son univers de prédilection. Aquarelles, gouaches et pastels rivalisent de débauches de couleurs. La poésie de ses paysages imaginaires rappelle l'univers des impressionnistes, de Turner et les estampes japonaises, mais aussi, de façon plus diluée, l'atmosphère brumeuse du bassin industriel liégeois qui a bercé sa jeunesse. Inlassablement, il exploite les possibilités qu'offre la technique du pastel et conjugue spontanéité et subtilité. Le Cabinet des Estampes et des Dessins vous invite à</p>	<p>Jean Hick nació en Seraing en 1933. Músico, pintor y diseñador, también es acuarelista y pastelista sin igual. Después de estudiar violín, se vuelve hacia la pintura y recibir formación de William Hayter en París. Primero figurativo, evoluciona rápidamente hacia la abstracción lírica, que se convierte en su universo de predilección. Acuarelas, gouaches y pasteles compiten en el libertinaje de colores. La poesía de sus paisajes imaginarios recuerda el universo de Impresionistas, Turner y los Estampados japoneses, pero también, de forma más diluida, la atmósfera brumosa de la cuenca industrial de Lieja que sacudió su juventud. Incansablemente, explota las posibilidades que ofrece la técnica de pastel y combina espontaneidad y sutileza. El Cabinet des</p>

découvrir un parcours pour le moins poétique, en présentant une sélection de son œuvre sur papier, très abondante et trop souvent dans l'ombre de la peinture de l'artiste. Gouaches, croquis, pastels proviennent de son atelier. La Ville de Liège pose ainsi un acte de reconnaissance bien légitime envers celui que d'aucun considère comme le maître de l'abstraction lyrique à Liège.	Estampes et des Dessins le invita a descubrir un curso poético, por decir lo mínimo, presentando una selección de su obra en papel, muy abundante y con demasiada frecuencia a la sombra del pintura del artista. Gouaches, bocetos, pasteles salen de su taller. La ciudad de Lieja plantea así un acto de reconocimiento muy legítimo hacia aquel que se considera el maestro de la abstracción lírica en Lieja.
--	--

-Texto de presentación de la exposición *Jean Hick De la note à la touche et inversement* de 2018 en Société libre de l'Emulation, Liège.

Texto original	Traducción al castellano
Jean(-François) Hick (Seraing 1933 - Liège 2011) était sans conteste une personnalité attachante qui marqua durablement son entourage. L'ensemble de belles amitiés et collaborations culturelles qu'il accumula au long de son existence en témoigne. À l'initiative de Florence Fréron et Marc Renwart qui furent du nombre, nous nous proposons de mettre en exergue un aspect particulier des recherches de cet artiste protéiforme: notre exposition se concentre donc sur l'oscillation entre ses vocations de plasticien et de musicien. En effet, c'est par la musique que Jean Hick, très tôt, entame son parcours artistique. Issu d'une famille ouvrière où les arts étaient à l'honneur, il suit, dès 6 ans, des cours de solfège et violon. Et c'est au retour d'un de ces cours qu'une sensation de couleurs infinies se dégageant de la lumière de la lune réfléchiée par la neige l'amène à « entrer en peinture », une quête qui ne le quittera plus. Dès lors, ces deux modes d'expression se succéderont dans sa vie, se nourrissant intensément l'un l'autre. Jean Hick a notamment réalisé toute une série de peintures inspirées par la musique (et singulièrement par le jazz). Ainsi, <i>De la note à la touche, et inversement</i> donnera à voir des pièces aux titres aussi évocateurs que Musicalité rouge ou Impression Jazz. L'artiste y déploie une forme d'abstraction lyrique en perpétuelle évolution dont les vibrations et jaillissements ne sont pas sans évoquer les traits et ambiances d'un John Coltrane, d'un Miles Davis ou d'un Archie Shepp. Mais, en retour, sa peinture pouvait également inspirer des musiciens. Le 3 mars 2018, à 15 heures, venez partager avec nous un moment privilégié : la (re)découverte des albums Nuits (autant de binômes amicaux mettant en osmose, en octobre 1990, les gouaches épurées du peintre et l'écriture ciselée du poète François Jacqmin), mais aussi l'écoute attentive d'enregistrements de quatre compositions musicales de Jacques Gillet puisant aux sources fructueuses d'œuvres de Jean Hick, présentées dans l'exposition. Sans oublier l'une ou l'autre éventuelle bonne surprise live provenant de la plume musicale du peintre. Mais aussi, quelques témoignages écrits laissés à la postérité par des proches de l'artiste	Jean (-François) Hick (Seraing 1933 - Lieja 2011) fue sin duda una personalidad entrañable que dejó una huella duradera en quienes le rodeaban. El conjunto de bellas amistades y colaboraciones culturales que ha acumulado a lo largo de su existencia dan testimonio de ello. Por iniciativa de Florence Fréron y Marc Renwart, que se encontraban entre ellos, proponemos resaltar un aspecto particular de la investigación de este artista proteico: nuestra exposición, por tanto, se centra en la oscilación entre sus vocaciones como artista plástico y como músico. De hecho, fue a través de la música que Jean Hick comenzó su viaje artístico muy temprano. Procedente de una familia de clase trabajadora donde las artes eran el centro de atención, desde los 6 años tomó clases de teoría musical y violín. Y es al regresar de una de estas clases cuando una sensación de infinitos colores que emergen de la luz de la luna reflejada por la nieve lo lleva a "entrar en la pintura", una búsqueda que nunca lo abandonará. A partir de entonces, estos dos modos de expresión se sucederán en su vida, nutriendose intensamente. Jean Hick produjo notablemente toda una serie de pinturas inspiradas en la música (y especialmente en el jazz). Así, <i>De la note à la touche, et inversement</i> , mostrará piezas con títulos tan evocadores como Red Musicality o Jazz Impression. El artista despliega una forma de abstracción lírica en perpetua evolución, cuyas vibraciones y chorros recuerdan las características y atmósferas de John Coltrane, Miles Davis o Archie Shepp. Pero, a cambio, su pintura también podría inspirar a los músicos. El 3 de marzo de 2018, a las 15 h, ven a compartir con nosotros un momento especial: el (re) descubrimiento de los álbumes de Nuits (tantas parejas amigas que traen en ósmosis, en octubre de 1990, los refinados gouaches del pintor y la escritura cincelada del poeta François Jacqmin), pero también escucha atenta a las grabaciones de cuatro composiciones musicales de Jacques Gillet basadas en las fructíferas fuentes de las obras de Jean Hick, presentadas en la exposición. Por no hablar de una u otra posible buena sorpresa en vivo proveniente de la pluma musical del pintor. Pero también, algunos testimonios escritos dejados a la posteridad por familiares del artista.

Anexo IV. Entrevista a Jean Hick 1993

En este anexo, se ha recopilado y traducido al castellano la entrevista realizada por Andrée Discry y Marc Renwart a Jean Hick en 1993.⁴³

TEXTO ORIGINAL	TEXTO EN CASTELLANO
Entretiens de Jean Hick avec Andrée Discry et Marc Renwart, février/mars 1993.	Entrevistas de Jean Hick con Andrée Discry y Marc Renwart, febrero / marzo de 1993.
APPRENTISSAGE Milieu familial Scolarité Formation musicale Découverte de la peinture	APRENDIZAJE Ambiente familiar Enseñanza Entrenamiento musical Descubrimiento de la pintura
ASPECTS ONTOLOGIQUES Etre Pensée Création	ASPECTOS ONTOLÓGICOS Estar Pensamiento Creación
ASPECTS PHILOSOPHIQUES Art OEuvre Artiste	ASPECTOS FILOSÓFICOS Arte Obra de arte Artista
ASPECTS ESTHETIQUES Peinture Art abstrait Lyrisme	ASPECTOS ESTÉTICOS Pintura Arte abstracto Lirismo
ASPECTS TECHNIQUES Forme Couleur Touche	ASPECTOS TÉCNICOS Formar Color Toque
ASPECTS HISTORIQUES Histoire de l'art Influences Anecdotes significatives	ASPECTOS HISTORICOS Historia del Arte Influencias Anécdotas significativas
ASPECTS SOCIOLOGIQUES Déontologie (Rôle de l'artiste dans la société) Enseignement Fonctionnement du paraculturel	ASPECTOS SOCIOLOGICOS Ética (papel del artista en la sociedad) Educación Funcionamiento de lo paracultural
(Milieu familial - Formation musicale - Découverte de la peinture - Scolarité).	(Entorno familiar - Formación musical - Descubrimiento de la pintura - Escolarización).
Bébé, je fus bercé, caressé par la musique. Je vivais chez mes grands-parents paternels. Mon grand-père était musicien amateur. Il chantait et, surtout, jouait du tuba. Son plus jeune fils ainsi que mon père étaient également musiciens. Ils chantaient et jouaient du piano. Je fus élevé dans la musique. J'avais quatre, cinq ans, lorsque mon père	Cuando era bebé, estaba mecido, acariciado por la música. Viví con mis abuelos paternos. Mi abuelo era músico aficionado. Cantó y, sobre todo, tocó la tuba. Su hijo menor y mi padre también eran músicos. Cantaron y tocaron el piano. Me crié en la música. Tenía cuatro, cinco años cuando mi padre empezó a enseñarme a leer música. Cuando

⁴³ Art-info (2016) Jean Hick. Recuperado de: <http://art-info.be/artistes/hick-jean>

commença à m'apprendre à lire la musique. A six ans, j'étudiais le violon chez un professeur extraordinaire. Un maître de musique qui, après avoir fait carrière comme soliste en Allemagne, travaillait la composition, de la musique à quarts de ton. Hubert Lenaerts, mon maître de musique, lorsqu'il était content de mon travail, me récompensait en me jouant une pièce au piano, particulièrement du Debussy - je pense qu'il a dû me jouer toute l'œuvre pianistique de Debussy. Très souvent il me disait: «Ecoute bien ceci, Il tend davantage vers l'abstraction... »

Il jouait du piano de la pointe des doigts, comme s'il jouait du violon. Ses doigts n'avaient jamais l'air d'agir directement sur les touches. Il éprouvait les sensations au-dessus du clavier. Lorsqu'il jouait, il semblait quasiment ne pas avoir conscience des ressources spécifiquement pianistiques de l'instrument, il ne faisait rien pour les exploiter. Il utilisait le piano comme moyen de projeter les sensations de son analyse propre et particulière de l'œuvre qu'il jouait.

Donc, j'ai appris et travaillé la musique pendant bien des années. Mon père avait des amis musiciens, des amis peintres qui fréquentaient régulièrement la maison. Ce qui était bien plus excitant pour moi que les petits copains. A cette époque, je n'étais que dans la musique. La peinture ne m'avait pas encore touché bien que mon père peignît en amateur.

Je devais avoir huit ou neuf ans. Mon maître de musique me parlait beaucoup de ses compositions à quarts de tons. J'aimais l'écouter m'en parler, comme j'aimais l'écouter me jouer, non sans me faire remarquer au passage les tendances abstraites de Debussy: «Terrasse des audiences au clair de lune», «Ondine», « Feu d'artifice »... Cela me bouleversait toujours.

Un soir d'hiver - c'était pendant la guerre et, à cette époque, il n'y avait pas d'éclairage publics - seule la pleine lune éclairait la neige qui était tombée abondamment. Je revenais en rêvant de ma leçon de musique où mon maître m'avait joué - est-ce un hasard ? - « Clair de lune » de Debussy. Lorsque, subitement, je fus saisi, ébloui par le nombre de couleurs indéfinissables que reflétait la neige sous la lune. Quel spectacle !... Cette neige que, jusque-là, je n'avais vue que blanche ou sale. Et voilà qu'en une seconde elle est toute couleurs !

Je crois que ce fut le déclic.

Pendant longtemps, sur du papier blanc, avec les couleurs de mon père, j'ai essayé de refaire, de faire cette neige toute couleurs. Je n'y suis jamais arrivé... Et pas plus aujourd'hui que jadis.

tenía seis años, estudiaba violín con una maestra extraordinaria. Un maestro de la música que, tras haber hecho carrera como solista en Alemania, se dedicó a la composición, desde la música hasta cuartos de tono. Hubert Lenaerts, mi maestro de música, cuando estaba contento con mi trabajo, me recompensaba tocándome una pieza en el piano, particularmente Debussy; creo que debe haberme tocado todas las obras pianísticas de Debussy. Muy a menudo me decía: "Escucha con atención esto, tiende más a la abstracción ... "

Tocaba el piano con la punta de los dedos, como si estuviera tocando el violín. Sus dedos nunca parecían actuar directamente sobre las teclas. Sintió las sensaciones por encima del teclado. Al tocar, parecía casi inconsciente de los recursos pianísticos específicos del instrumento, no hizo nada para explotarlos. Utilizaba el piano como medio para proyectar las sensaciones propias y el análisis particular de la obra que estaba interpretando.

Así que aprendí y trabajé en música durante muchos años. Mi padre tenía amigos músicos, amigos pintores que frecuentaban la casa con regularidad. Lo cual fue mucho más emocionante para mí que tener pareja. En ese momento, solo estaba en la música. La pintura no me había tocado todavía aunque mi padre pintaba como aficionado.

Debía haber tenido ocho o nueve. Mi maestro de música me hablaba mucho de sus composiciones de cuartos de tono. Me gustaba escucharlo hablarme al respecto, como me gustaba escucharlo interpretarme, no sin hacerme notar de pasada las tendencias abstractas de Debussy: "Terrasse des audiences au clair de lune", "Ondine", "Feu fuegos artificiales "... Todavía me molesta.

Una noche de invierno, fue durante la guerra y en ese momento no había alumbrado público, solo la luna llena brillaba sobre la nieve, que había caído pesadamente. Regresaba soñando con mi lección de música donde mi maestro me había tocado, ¿es una coincidencia? - "Clair de lune" de Debussy. Cuando, de repente, me sorprendió, deslumbrado por la cantidad de colores indefinibles reflejados en la nieve bajo la luna. ¡Qué espectáculo! ... Esta nieve que, hasta entonces, solo había visto blanca o sucia. ¡Y ahora en un segundo son todos los colores!

Creo que ese fue el detonante.

Durante mucho tiempo, en papel blanco, con los colores de mi padre, intenté rehacer, hacer esta nieve de todos los colores. Nunca llegué allí... Y hoy no más que antes.

<p>D'ailleurs, si j'y étais arrivé, la peinture, pour moi, ce serait fini.</p> <p>Je me souviens qu'à cette époque, un ami de la famille, artiste peintre, et diplômé de l'Académie, me disait: «Mais tu n'y arriveras pas de cette façon. Il faudrait dessiner de petits bonhommes, ou de petites maisons ou des arbres, pour avoir un point de départ...»</p> <p>Je l'avais mon point de départ: la neige éclairée, illuminée par la lune. Non seulement j'avais découvert la couleur, mais aussi que mon maître de musique était un tout grand coloriste... Les œuvres qu'il me jouait au piano, Debussy, Bach et aussi Schönberg devenaient de plus en plus pour moi de la musique pure, de l'abstraction pure, de la couleur pure...</p> <p>C'est à cette époque que je rêvai devenir compositeur...</p> <p>Je n'avais plus que musique et couleur en tête... Tout ce que je regardais dans la nature devenait couleur, vibration, sonorité... abstraction...</p> <p>Dans toutes les écoles que j'ai fréquentées je me suis senti assailli par des sentiments très mêlés. L'école elle-même fut pour moi une expérience très malheureuse.</p> <p>Sauf, et je dois le dire, l'Ecole de Peinture en Bâtiment où j'ai travaillé pendant deux ans au cours de perfectionnement d'imitation de bois et marbre. C'est d'ailleurs là que j'ai appris le vrai métier de peintre. Il est vrai que ce n'était pas l'esprit d'école mais d'atelier, d'autant plus que le professeur, Mr Gadisseur, était, lui aussi, un maître de peinture. Il disait souvent: « L'inertie de la matière picturale ne doit pas paraître présenter de difficultés particulières, pour peu que l'on connaisse son métier.»</p> <p>Très souvent ce maître de peinture me faisait penser à mon maître de musique, hélas décédé prématurément...</p> <p>J'ai encore eu un troisième maître, à Paris, à l'atelier de S.W. Hayter. Là aussi ce n'était qu'abstraction, couleur, vibration, lumière et sonorité...</p> <p>De Hayter aussi j'aurais beaucoup à dire, à raconter, trop peut-être, trop de souvenirs à remuer... je ne peux pas aujourd'hui. Mais je crois que la citation de lui reprise quelque part dans ces pages [cf. biographie complète] donne une bonne idée de l'esprit de son enseignement.</p>	<p>Además, si hubiera tenido éxito, la pintura, para mí, habría terminado.</p> <p>Recuerdo que en ese momento, un amigo de la familia, pintor, y graduado de la Academia, me dijeron: "Pero no lo conseguirás de esa manera. Habría que dibujar hombrecitos, o casitas o árboles, para tener un punto de partida ... "</p> <p>Lo tenía como mi punto de partida: nieve iluminada, iluminada por la luna. No solo había descubierto el color, sino también que mi maestro musical era un gran colorista... Las obras que me tocaba en el piano, Debussy, Bach y también Schönberg se convirtieron cada vez más en música para mí. pura, pura abstracción, puro color ...</p> <p>Fue en este momento que soñé con convertirme en compositor ...</p> <p>Solo tenía música y color en mi cabeza ... Todo lo que veía en la naturaleza se convirtió en color, vibración, sonido ... abstracción ...</p> <p>En todas las escuelas a las que he asistido me he sentido abrumado por sentimientos muy encontrados. La escuela en sí fue una experiencia muy desafortunada para mí.</p> <p>Salvo, y debo decirlo, la Escuela de Pintura de Edificación donde trabajé durante dos años durante el perfeccionamiento de imitación de madera y mármol. Aquí es donde aprendí la verdadera profesión de pintor. Es cierto que no era el espíritu de la escuela sino del taller, sobre todo porque el maestro, el Sr. Gadisseur, también era un maestro de la pintura. A menudo decía: " La inercia del material pictórico no debería presentar ninguna dificultad particular, siempre que se conozca su oficio".</p> <p>Muy a menudo este maestro de la pintura me hizo pensar en mi maestro de la música, lamentablemente murió prematuramente ...</p> <p>También tuve un tercer máster, en París, en el estudio de SW Hayter. Allí también era solo abstracción, color, vibración, luz y sonido ...</p> <p>También de Hayter tendría mucho que decir, que contar, demasiados quizás, demasiados recuerdos para despertar... Hoy no puedo. Pero creo que la cita de él se retoma en alguna parte de estas páginas [cf. biografía completa] da una buena idea del espíritu de su enseñanza.</p>
--	--

(Création - Peindre)	(Creación - Pintura)
<p>Lorsque j'ai des idées picturales, je ne fais ni croquis, ni dessin, ni essai de couleur. Tout cela me donne des idées qui, la plupart du temps, sont illogiques, qui ne sont pas fondées sur la réalité pure et dure de la peinture.</p> <p>Je me souviens lorsque je travaillais à Paris, en dehors de la gravure, je faisais des gouaches inspirées de la musique de jazz, à cette époque j'avais rempli des blocs de dessins, de structures. Ce n'étaient que des idées molles, faciles et nauséabondes. Je ne m'en suis jamais servi.</p> <p>Même si l'on dit parfois que je suis un peintre productif, je ne peins pas tous les jours, ni toutes les semaines. Je ne m'entraîne pas comme un sportif. Je ne me force jamais à peindre.</p> <p>Je crois l'inertie très instructive.</p> <p>Je regarde les nuages poussés par le vent, chacun différent de l'autre, par milliers. Le soleil, la lune les éclairent d'en haut, les transforment en songes, comme les arbres, l'herbe, les fleurs... et les oiseaux que j'écoute, comme le vent, la pluie.</p> <p>C'est de ce visible-invisible que la nature tire toute sa magie. Cela me procure de plus en plus souvent l'idée de peindre des tableaux dont le spectateur ne puisse jamais faire le tour. C'est par ce visible-invisible que le tableau exerce son infini pouvoir de fascination. Cette idée régulière de peindre est en elle-même une discipline suffisante pour moi.</p> <p>Puis, un jour, j'étale toile ou papier, je tourne autour, je piétine dans ces déserts blancs des heures... des jours... des semaines encore... Je sens de plus en plus que, si je veux exister, il faudra à tout prix les peupler, les nourrir. Moment crucial dans l'exécution d'un tableau: le commencement.</p> <p>Pendant cet acte de peindre, de créer, je ne construis pas, je ne raisonne pas, je ne pense pas. Lorsque je peins je vois des choses qui ne sont plus du monde des idées. Et là où je suis il n'y a plus à penser.</p> <p>Mais j'ai toujours l'impression de croire voir à l'intérieur de moi-même.</p> <p>Le tableau terminé m'enseigne que ce que je croyais voir en moi-même ne correspond pas forcément, ou pas du tout, au résultat. Il faudra recommencer!...</p> <p>Je cours après l'arc-en-ciel et, lorsque j'arrive sur la montagne, il est sur la montagne voisine.</p>	<p>Cuando tengo ideas pictóricas, no hago bocetos, dibujos ni pruebas de color. Todo esto me da ideas que, la mayoría de las veces, son ilógicas, que no se basan en la pura y dura realidad de la pintura.</p> <p>Recuerdo que cuando trabajaba en París, además del grabado, hacía gouaches inspirados en la música jazz, en esa época llenaba bloques de dibujos, estructuras. Eran solo ideas suaves, fáciles y nauseabundas. Yo nunca lo usé.</p> <p>Aunque a veces se dice que soy un pintor productivo, no pinto todos los días ni todas las semanas. No entreno como un deportista. Nunca me obligo a pintar.</p> <p>Creo que la inercia es muy instructiva.</p> <p>Miro las nubes impulsadas por el viento, cada una diferente de la otra, a miles. El sol y la luna los iluminan desde arriba transformándolos en sueños, como árboles, hierba, flores... y los pájaros que escucho, como el viento, la lluvia.</p> <p>Es de este visible-invisible de donde la naturaleza extrae toda su magia. Esto me da cada vez más la idea de pintar cuadros que el espectador nunca podrá ver. Es a través de este visible-invisible que la pintura ejerce su infinito poder de fascinación. Esta idea habitual de la pintura es en sí misma una disciplina suficiente para mí.</p> <p>Entonces, un día, extendiendo lienzo o papel, me doy la vuelta, pisoteo estos desiertos blancos durante horas ... días ... semanas otra vez ... siento cada vez más que, si quiero existir, será necesario a toda costa poblarlos, alimentarlos. Momento crucial en la ejecución de un cuadro: el comienzo.</p> <p>Durante este acto de pintar, de crear, no construyo, no razono, no pienso. Cuando pinto veo cosas que ya no son del mundo de las ideas. Y donde estoy no hay más en qué pensar.</p> <p>Pero todavía siento que creo que estoy viendo dentro de mí.</p> <p>La pintura terminada me enseña que lo que pensé que vi en mí mismo no se corresponde necesariamente, o en absoluto, con el resultado. ¡Tendremos que empezar de nuevo!...</p> <p>Corro tras el arco iris y cuando llego a la montaña está en la siguiente montaña.</p> <p>Entendí que lo que estoy haciendo es perseguir el viento. Cuando miro, por ejemplo, mis últimos cuadros, "Nuits" de 1992 u otros, incluidos mis</p>

J'ai compris que ce que je fais c'est la poursuite du vent. Lorsque je regarde, par exemple, mes derniers tableaux, « Nuits » de 1992 ou d'autres - dont mes grandes toiles au brou de noix de 1990/91 - je trouve dans ce type de peinture un ton, une vibration, une sonorité qui est presque toujours la même; le contraste entre les couleurs consonantes et dissonantes est dépassé. il n'existe pas non plus de grands contrastes de tons. Le contraste qui subsiste est un contraste entre du ton et pas de ton. Pourtant, il y a aussi grand nombre de contrastes dynamiques, rythmiques, de vibrations, de résonances, de lumière. Il y a aussi des pans non peints, ceux-ci demeurent dans cet état en devenir, entre être et non-être.

Je pense vraiment que le peintre doit se dégager des lois supposées de ce qui est sans loi, pour atteindre une vision, abstraite ou non, plus libre, plus mystérieuse et insaisissable.

(Image)

Il y a image et image.

Chaque tableau n'est-il pas une image ?... Un véritable autoportrait. Une composition, abstraite ou non, représente le créateur dans l'acte même de sa création, cristallisée en une image. « Carré blanc sur fond blanc » de Malevitch est une image... un autoportrait.

Image ou image... Il me semble que lorsqu'on peint, l'un des éléments qu'il faudrait exploiter - ce que trop de peintres ne font pas ou pas assez - c'est sa « prédisposition » naturelle à l'abstraction. Ceux qui rejettent cette prédisposition font uniquement des images-images.

Mais il y a d'autres images, je veux dire: les livres d'art, de plus en plus nombreux, de plus en plus coûteux, de mieux en mieux faits - je parle des reproductions. D'etrès belles images, mortellement dangereuses en ce qu'elles forcent la confusion entre l'image et le tableau.

Lorsque j'étais jeune, mon père, qui était chanteur, me disait souvent: « Le chant est le souffle d'avant la parole ». Ces images-là ne chantent pas. Le tableau, si !...

(La couleur)

La couleur n'est que reflet parmi des reflets. Seule compte l'origine de ce qui est et c'est quelque chose que mon regard ne peut soutenir, sinon sous une forme atténuée; le soleil... la lumière...

Ce que je ressens est toujours d'une certaine couleur quand je le garde pour moi. Mais si je

grandes lienzos de tinta de nogal de 1990/91, encuentro en este tipo de cuadros un tono, una vibración, un sonido que es casi siempre el mismo; se supera el contraste entre colores consonantes y disonantes. Tampoco hay grandes contrastes de tonos. El contraste que queda es un contraste entre tono y no tono. Sin embargo, también hay una gran cantidad de contrastes dinámicos, rítmicos, vibraciones, resonancias, luz. También hay secciones sin pintar, estas permanecen en este estado en formación, entre el ser y el no ser.

Realmente pienso que el pintor tiene que liberarse de las supuestas leyes de lo ilegal, para lograr una visión, abstracta o no, más libre, más misteriosa y esquiva.

(Imagen)

Hay imagen e imagen.

¿No es cada pintura una imagen?... Un verdadero autorretrato. Una composición, abstracta o no, representa al creador en el acto mismo de su creación, cristalizado en una imagen. El "Cuadrado blanco sobre fondo blanco" de Malevich es una imagen... un autorretrato.

Imagen o imagen... Me parece que a la hora de pintar, uno de los elementos que hay que explotar -que demasiados pintores no hacen o no lo suficiente- es su "predisposición" natural a la abstracción. Quienes rechazan esta predisposición sólo hacen imágenes-imágenes.

Pero hay otras imágenes, quiero decir: libros de arte, cada vez más, cada vez más caros, cada vez mejor hechos, estoy hablando de reproducciones. Imágenes muy bellas, fatalmente peligrosas porque fuerzan la confusión entre la imagen y la pintura.

Cuando era joven, mi padre, que era cantante, me decía a menudo: " Cantar es el aliento antes del habla". Estas imágenes no cantan. ¡La pintura, sí!...

(El color)

El color es solo un reflejo entre reflejos. Lo único que cuenta es el origen de lo que es y es algo que mi mirada no puede sostener, salvo de forma atenuada; el sol ... la luz ...

Lo que siento es siempre un color determinado cuando me lo guardo para mí. Pero si lo expreso, este color es completamente diferente... Sin embargo, el color - la luz ... las vibraciones ... - es esencial en mi pintura.

<p>l'exprime, cette couleur est tout à fait différente... Pourtant la couleur - lumière... vibrations... - est primordiale dans ma peinture.</p> <p>Parfois la couleur me dit des choses qui se suivent comme d'elles-mêmes. Elles deviennent transparentes. D'autres fois ce sont des choses indéchiffrables. Elle ne me dit même pas ce qu'elle est, la couleur. Mais elle demande tellement de raffinement infini, qu'il faut une terrible ténacité malade pour continuer. Lorsque je lui demande « le secret du monde », elle me laisse voir sa source d'origine., et disparaît.</p> <p>Elle a un défaut tellement puissant, la couleur, que l'on s'y noie. D'ailleurs, c'est à cela qu'elle invite, à disparaître. A ne pas être !</p> <p>...</p> <p>(Figures incontournables? Horizontalité – Verticalité ?)</p> <p>Par exemple, si je regarde la mer ou le ciel, j'y vois vagues et nuages; figures incontournables.</p> <p>Vagues ou nuages entretiennent entre eux des rapports vivants et ne se ressemblent pas. Ils s'évitent les uns les autres, se substituent les uns aux autres, se transforment les uns à partir des autres, s'épaulent, se heurtent, se combinent en horizontales et en verticales - tout comme les vagues, les arbres dans les forêts, etc., etc.</p> <p>C'est une des raisons pour lesquelles je pense que l'abstraction n'est pas une nouvelle école. Au contraire.</p> <p>Un tableau abstrait n'est pas sans analogie avec la nature, la biologie, la géographie. Et peut-être aussi avec la philosophie, la religion, la science, tout comme jadis.</p> <p>(L'espace et le temps)</p> <p>Si je regarde des reproductions de miniatures du Moyen Age, j'ai l'impression que les gens de ce temps-là pensaient vivre dans un univers étroitement clos par la voûte céleste. « Cette voûte des cieux sous laquelle nous sommes la proie du vertige », disait le poète.</p> <p>Aujourd'hui les artistes traduisent implicitement la conscience d'appartenir à un univers illimité dont ils ne voient ni le début ni la fin. Si, toutefois, début et fin il y a.</p> <p>Dans mes tableaux il n'y a plus la notion du centre. Mes tableaux pourraient se prolonger hors du cadre. Ils se prolongent hors du cadre. Ce qui fait</p>	<p>A veces el color me dice cosas que se suceden. Se vuelven transparentes. Otras veces son cosas indescifrables. Ni siquiera me dice qué es, el color. Pero requiere tanto refinamiento infinito que se necesita una tenacidad terrible y enfermiza para continuar. Cuando le pregunto "el secreto del mundo", me deja ver su fuente original... y desaparece.</p> <p>Tiene un defecto tan poderoso, el color, que te ahogas en él. Además, esto es lo que ella invita, desaparecer. ¡No ser!</p> <p>...</p> <p>(¿Figuras esenciales? ¿Horizontalidad - Verticalidad?)</p> <p>Por ejemplo, si miro al mar o al cielo, veo olas y nubes; cifras esenciales.</p> <p>Las olas o las nubes tienen una relación viva entre ellas y no son iguales. Se evitan, se sustituyen, se transforman, se abrazan, chocan, se combinan horizontal y verticalmente, como las olas, los árboles en los bosques. , etcétera etcétera.</p> <p>Ésta es una de las razones por las que creo que la abstracción no es una escuela nueva. Al contrario.</p> <p>Una pintura abstracta no está exenta de analogía con la naturaleza, la biología, la geografía. Y quizás también con la filosofía, la religión, la ciencia, como en los viejos tiempos.</p> <p>(Espacio y tiempo)</p> <p>Si miro las reproducciones de miniaturas de la Edad Media, tengo la impresión de que la gente de esa época pensaba que vivía en un universo cerrado herméticamente por la bóveda del cielo. "Esta bóveda celeste bajo la que somos presa del vértigo", dijo el poeta.</p> <p>Hoy los artistas traducen implícitamente la conciencia de pertenencia a un universo ilimitado del que no ven ni principio ni fin. Si, sin embargo, hay un principio y un final.</p> <p>En mis cuadros ya no existe la noción de centro. Mis pinturas podrían extenderse fuera del marco. Se extienden fuera del marco. Lo que hace creer en un espacio - un espacio infinito - y al mismo tiempo en un estiramiento o una compresión del tiempo.</p> <p>Controlar el tiempo, en la pintura, como en la música, como en todo lo demás, impone un equilibrio constante entre demasiado y muy poco. No lo suficiente puede ser nada, pero esta falta de</p>
--	--

<p>croire à un espace - un espace infini - et en même temps à un étirement ou une compression du temps.</p> <p>Maîtriser le temps, en peinture, comme en musique, comme dans tout d'ailleurs, impose un dosage constant entre le trop et le pas assez. Le pas assez peut n'être qu'un rien, mais ce rien qui manque est tout. Dans le trop, le tout est menacé de débordement.</p> <p>(Peintres ou œuvres admirées - Concept d'influence)</p> <p>En matière de peinture, je n'ai pas l'admiration facile et pourtant je pourrais remplir des pages en citant les peintres et œuvres que j'admire. J'aime certains artistes et certaines œuvres, indépendamment du fait qu'ils soient classés comme anciens ou modernes, d'ici ou d'ailleurs. Pour moi, il n'y pas d'œuvres anciennes. Il y a la peinture vivante de tous les temps qui est tout entière au présent.</p> <p>Mondrian est-il plus moderne que Vermeer?... Cézanne plus ancien que Malévitch, Delacroix que Watteau, que Vélasquez, etc.?...</p> <p>Je ne le pense pas!</p> <p>Ils sont tout entiers au présent.</p> <p>Lorsque j'étais jeune, bien des peintres, bien des œuvres, bonnes ou moins bonnes, et bien des peintures, aujourd'hui complètement oubliées, en tout cas par moi, m'ont influencé. On cherche... on se cherche... Et bien souvent on se trompe. Fuis, peu à peu, certaines influences marquent, suivant notre tendance picturale particulière. Au fur et à mesure que la personnalité prend forme et force, les influences ne sont plus des choses que l'on subit mais que l'on choisit, ou qu'en tout cas on sélectionne, on retient seulement ce qui va dans le sens où l'on va soi-même, et puis on s'en éloigne.</p> <p>Bien des œuvres de Turner, de Monet, de Tobey m'ont influencé. La peinture chinoise, mais aussi et peut-être plus encore l'étude des bois et marbres, la musique, ont eu et ont encore une grande influence sur ma peinture en général. Aucun artiste ne peut dire qu'il ne fut pas influencé mais je ne le fus pas directement par telle ou telle œuvre précise. Il est vrai qu'au début je n'avais pas l'occasion de voir de grandes œuvres, sinon en reproductions noir et blanc... parfois en couleurs décolorées. Les premières œuvres que j'ai découvertes de mes yeux, ce fut grâce à l' A.P.I.A.W. D'abord des gravures originales de Dürer, de Rembrandt, Max Ernst, Man Ray, Braque, Picasso, Matisse. Puis les expositions de peintures de Magnelli, Manessier,</p>	<p>nada lo es todo. En el exceso, el conjunto está amenazado de desbordamiento.</p> <p>(Pintores u obras admiradas - Concepto de influencia)</p> <p>Cuando se trata de pintura, no tengo una admiración fácil y, sin embargo, podría llenar páginas citando a los pintores y obras que admiro. Me gustan ciertos artistas y ciertas obras, sin importar si están clasificadas como antiguas o modernas, de aquí o de otro lugar. Para mí, no hay obras antiguas. Existe la pintura viva de todos los tiempos que está enteramente en el presente.</p> <p>¿Es Mondrian más moderno que Vermeer? ... ¿Cézanne más viejo que Malévitch, Delacroix que Watteau, que Vélasquez, etc.? ...</p> <p>¡Yo no lo pienso!</p> <p>Están completos en el presente.</p> <p>Cuando era joven, me influyeron muchos pintores, muchas obras, buenas o menos buenas, y muchas pinturas, ahora completamente olvidadas, al menos por mí. Nos buscamos... nos buscamos... Y muchas veces nos equivocamos. Poco a poco, huir de ciertas influencias, siguiendo nuestra particular tendencia pictórica. A medida que la personalidad va tomando forma y fuerza, las influencias ya no son cosas que sufrimos sino que elegimos, o que en cualquier caso seleccionamos, solo retenemos lo que va en la dirección donde uno va uno mismo, y luego se aleja de él.</p> <p>Muchas obras de Turner, Monet, Tobey me han influido. La pintura china, pero también y quizás más el estudio de la madera y el mármol, la música, tuvieron y siguen teniendo una gran influencia en mi pintura en general. Ningún artista puede decir que no fue influenciado, pero yo no fui influenciado directamente por tal o cual trabajo específico. Es cierto que al principio no tuve la oportunidad de ver obras de gran tamaño, salvo en reproducciones en blanco y negro... a veces en colores descoloridos. Las primeras obras que descubrí con mis ojos, fue gracias a la APIAW Primero de todos los grabados originales de Durero, Rembrandt, Max Ernst, Man Ray, Braque, Picasso, Matisse. Luego las exposiciones de pinturas de Magnelli, Manessier, Villon, Bury, Poliakov, Lismonde, Mathieu, Riopelle, Hartung, Hayter, Van Anderlecht, Bram Bogart, Engel Pak, etc. Pero fue en el Musée de l'Orangerie de París donde tuve una verdadera conmoción frente a los Nenúfares de Monet. El vértigo...</p> <p>Pero todavía tengo que decir que las obras pictóricas de mi propia pintura me influyeron</p>
--	---

Villon, Bury, Poliakov, Lismonde, Mathieu, Riopelle, Hartung, Hayter, Van Anderlecht, Bram Bogart, Engel Pak, etc. Mais c'est au musée de l'Orangerie à Paris que j'ai eu un véritable choc devant les Nymphéas de Monet. Le vertige...

Mais je dois quand même dire que je fus moins influencé directement par des œuvres picturales dans ma propre peinture que je ne le fus par des œuvres musicales quand je travaillais la composition. Trop influencé au point que je n'y fus jamais moi-même. Je transposais au piano des quatuors à cordes, un quatuor de Beethoven par exemple et je devenais Beethoven. Puis « Le Sacre du printemps » de Stravinsky, Richard Strauss, Schönberg, Alban Berg, Webern, le jazz... m'ont influencé au point de tuer en moi l'esprit de composition. Je pense m'être arrêté définitivement dans les années 1965/66. Mes derniers écrits musicaux ont été pour le théâtre de l'Etuve : musique et chansons pour « La Guerre de la vache » de Roger Avermaete et pour le spectacle monté sur « Poèmes de la vie d'un homme » de Nazim Hikmet - où je signalais aussi les décors - une musique pour trompette et basse.

La débauche, la mort artistique de la création, ce n'est pas entrer dans une école, chez un maître, c'est de n'en pas sortir... Et, en musique, je n'en suis pas sorti.

(Message)

La peinture met deux êtres face à face, et seuls, au plus vulnérable d'eux-mêmes, là où il n'y a plus rien à quoi se raccrocher... ni message, ni littérature, ni rien. Que ce soit Vermeer, Cézanne, Monet, Van Gogh ou Mondrian ou...

De mon point de vue, il m'apparaît que trop d'artistes confirment la définition puritaine de l'artiste porte-parole, porte-message. Ce qui me dérange dans le monde de l'art - et qui n'a d'ailleurs rien de nouveau - est l'idée qu'il faille se mouvoir dans telle ou telle direction selon le goût du jour... les messages du jour... là où la machine de propagande des médias pousse. C'est fou les reconversions opportunistes, pour ne pas dire les virages byzantins, de certains confrères.

Je trouve très déprimant d'entendre parler de messages, de situations compétitives ou imitatives de ce qui va dans le sens du courant et règne sur la créativité. Rien ne me semble plus néfaste.

Il n'y a rien de plus vulgaire que les messages en peinture..., en art.

menos directamente que las obras musicales cuando trabajaba en la composición. Demasiado influenciado hasta el punto de que yo nunca estuve allí. Transpuse cuartetos de cuerda, un cuarteto de Beethoven por ejemplo, en el piano, y me convertí en Beethoven. Luego "The Rite of Spring" de Stravinsky, Richard Strauss, Schönberg, Alban Berg, Webern, el jazz... me influyó hasta el punto de matar el espíritu de composición en mí. Creo que paré definitivamente en los años 1965/66. Mis últimos escritos musicales fueron para el teatro Etuve:

El libertinaje, la muerte artística de la creación, no es entrar en una escuela, en un máster, no es irse... Y, en música, no me fui.

(Mensaje)

La pintura pone a dos seres frente a frente, y solos, en lo más vulnerable de sí mismos, donde no queda nada a lo que aferrarse... sin mensaje, sin literatura, sin nada. Ya sea Vermeer, Cézanne, Monet, Van Gogh o Mondrian o ...

Desde mi punto de vista, me parece que demasiados artistas confirman la definición puritana del artista portavoz, mensajero. Lo que me molesta en el mundo del arte -y que no es nada nuevo- es la idea de que hay que moverse en tal o cual dirección según el gusto del día... día... donde crece la máquina de propaganda mediática. Es una locura las reconversiones oportunistas, por no decir los giros bizantinos, de ciertos compañeros.

Me resulta muy deprimente escuchar mensajes, situaciones competitivas o imitativas de lo que va con la corriente y reina sobre la creatividad. Nada me parece más dañino.

No hay nada más vulgar que los mensajes en la pintura..., en el arte.

(Papel del artista en la sociedad)

A primera vista, yo diría que la actividad del artista es bastante inútil para toda la sociedad. Es una satisfacción puramente individual. Extremadamente egoísta. Cuando pintamos, es cada uno por sí mismo.

Y sin embargo... surgen preguntas preocupantes. En todas las sociedades, en todas las civilizaciones, siempre hubo artistas, hubo personas que usaron su energía y, a veces, incluso que lucharon al máximo para preservarlos, mostrarlos, darlos a conocer. ¿Por qué? ¿Por qué, por otro lado, a veces, y esto ha sucedido

<p>(Rôle de l'artiste dans la société)</p> <p>A première vue, j'aurais tendance à dire que l'activité de l'artiste est plutôt inutile pour l'ensemble de la société. C'est une satisfaction purement individuelle. Extrêmement égoïste. Quand on peint, c'est chacun pour soi.</p> <p>Et pourtant... des questions troublantes se posent. Dans toutes les sociétés, dans toutes les civilisations, il y eut toujours des artistes, il y eut des êtres pour employer leur énergie et parfois même lutter au maximum afin de les conserver, de les montrer, de les faire connaître. Pourquoi? Pourquoi, à l'opposé, a-t-on mis parfois - et cela s'est produit régulièrement dans l'histoire - tant d'acharnement à vouloir détruire, à détruire certaines œuvres? Quelle puissance terrible dégageaient-elles pour qu'on veuille les anéantir? Tout cela n'est certainement pas sans raison.</p> <p>La peinture ouvre le monde du rêve et de la liberté totale.</p> <p>La liberté fait peur à bien des êtres, à bien des Etats... Tellement peur qu'ils l'accusent et la condamnent trop souvent à mort, la liberté.</p> <p>Alors je crie avec Johnny Halliday: « Ne tuez pas la liberté! » Oui, je sais que c'est un peu surprenant que je cite Johnny, ici. Et pourquoi pas?... Il a le vibrato du désespoir et l'énergie des grandes fatigues. Parfois les textes sont niais, mais pas toujours. Les musiques marchent au rouleau compresseur, coulent comme des torrents. Peu importe qu'on n'y trouve pas toujours son compte de finesse ou de ruse. L'essentiel y est: c'est l'image noire et blanche, finalement sobre, d'un héros qui vit sans se retourner.</p> <p>Il faut se persuader que le grand art, l'art sublime existe, sans quoi l'on désespère.</p> <p>Et puis il y a cette grande aventure: voir surgir quelque chose d'inconnu chaque jour dans le même travail, dans le même tableau sans cesse recommencé. Non seulement pour l'artiste mais aussi pour certains spectateurs.</p> <p>C'est plus grand que tous les voyages autour du monde.</p> <p>Mais je pense que, pour l'artiste et pour le spectateur, il faut une sacrée dose de courage pour oser s'aventurer, et sans se retourner, dans ce périlleux voyage.</p> <p>(Peinture et littéraire)</p> <p>Je n'ai rien à première vue contre l'écrivain d'art.</p>	<p>regularmente en la historia, tenemos tanta determinación de destruir, de destruir ciertas obras? ¿Qué terrible poder emitieron para que quisiéramos destruirlos? Todo esto ciertamente no es sin razón.</p> <p>La pintura abre el mundo de los sueños y la libertad total.</p> <p>La libertad asusta a mucha gente, a muchos Estados... Tanto miedo que la acusarán y condenarán con demasiada frecuencia a muerte, a la libertad.</p> <p>Entonces grito con Johnny Halliday: " ¡No mates la libertad!" Sí, sé que es un poco sorprendente que esté citando a Johnny aquí. ¿Y por qué no? ... Tiene el vibrato de la desesperación y la energía del gran cansancio. A veces los textos son tontos, pero no siempre. La música funciona con una apisonadora, fluyendo como torrentes. No importa que no siempre encontremos su explicación de delicadeza o astucia. Lo esencial está ahí: es la imagen en blanco y negro, en definitiva sobria, de un héroe que vive sin mirar atrás.</p> <p>Debemos estar convencidos de que el gran arte, el arte sublime, existe, de lo contrario nos desesperamos.</p> <p>Y luego está esta gran aventura: ver emerger cada día algo desconocido en la misma obra, en el mismo cuadro una y otra vez. No solo para el artista sino también para ciertos espectadores.</p> <p>Es más grande que todos los viajes alrededor del mundo.</p> <p>Pero creo que, para el artista y para el espectador, se necesita una dosis sagrada de coraje para atreverse a aventurarse, y sin mirar atrás, en este peligroso viaje.</p> <p>(Pintura y literaria)</p> <p>A primera vista, no tengo nada en contra del escritor de arte.</p> <p>Sin embargo, también allí existe el peligro de la pintura, cuando quien escribe sólo paga por palabras por falta de su propia existencia. A menudo, las palabras ignorantes y estúpidas de ciertos escritores de arte que dicen ser eruditos constituyen una grave ofensa a la pintura. Pero creo que el peligro es mayor cuando el escritor de arte, con cierta seducción, quiere ser educativo. La fascinación por el material impreso se ejerce como una dictadura sobre la pintura y corre el riesgo de cegar a más espectadores.</p>
---	---

Pourtant, là aussi, il y a danger pour la peinture, quand celui qui écrit ne fait que se payer de mots à défaut d'existence propre. Souvent, les propos ignorants et stupides de certains écrivains d'art qui se prétendent savants constituent une offense grave pour la peinture. Mais je pense que le danger est plus grand lorsque l'écrivain d'art, avec une certaine séduction, se veut éducatif. La fascination de la chose imprimée s'exerce comme une dictature sur la peinture et risque de rendre plus de spectateurs aveugles.

Pourtant, si un artiste doit parvenir à la notoriété, un ou des collaborateurs doués d'un talent littéraire est un préalable presque aussi indispensable que l'œuvre elle-même. Il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui, un artiste sans média n'est rien. C'est désespérant, mais c'est ainsi t...

(Conclusion?)

La conclusion de ces entretiens sera une non-conclusion. L'humeur du jour, les occupations, les préoccupations du moment font qu'on accroche plus à certaines questions qu'à d'autres. Hier je me serais sans doute davantage attardé sur certaines choses, demain sur certaines autres... Pour m'en tirer en beauté, j'aimerais terminer avec cette phrase de Herman Hesse qui reflète assez bien mon sentiment: «Je ne voulais qu'essayer de vivre ce qui voulait spontanément surgir de moi Pourquoi est-ce si difficile?»

Sin embargo, para que un artista logre notoriedad, uno o más colaboradores dotados de talento literario es un requisito previo casi tan esencial como la obra en sí. No debemos olvidar que hoy, un artista sin medios no es nada. Es inútil, pero así es como...

(¿Conclusión?)

La conclusión de estas conversaciones no será una conclusión. El estado de ánimo del día, las ocupaciones, las preocupaciones del momento hacen que nos aferremos más a determinadas cuestiones que a otras. Ayer sin duda me habría demorado más en algunas cosas, mañana en otras ... Para salirse con la mía con estilo, quisiera terminar con esta frase de Herman Hesse que refleja bastante bien mi sentimiento: "Sólo quería tratar de vivir lo que espontáneamente quiso emerger de mí ¿Por qué es tan difícil? "

Anexo V. Mapas de daños






Mapa de alteraciones

Tela impresa sobre el barniz

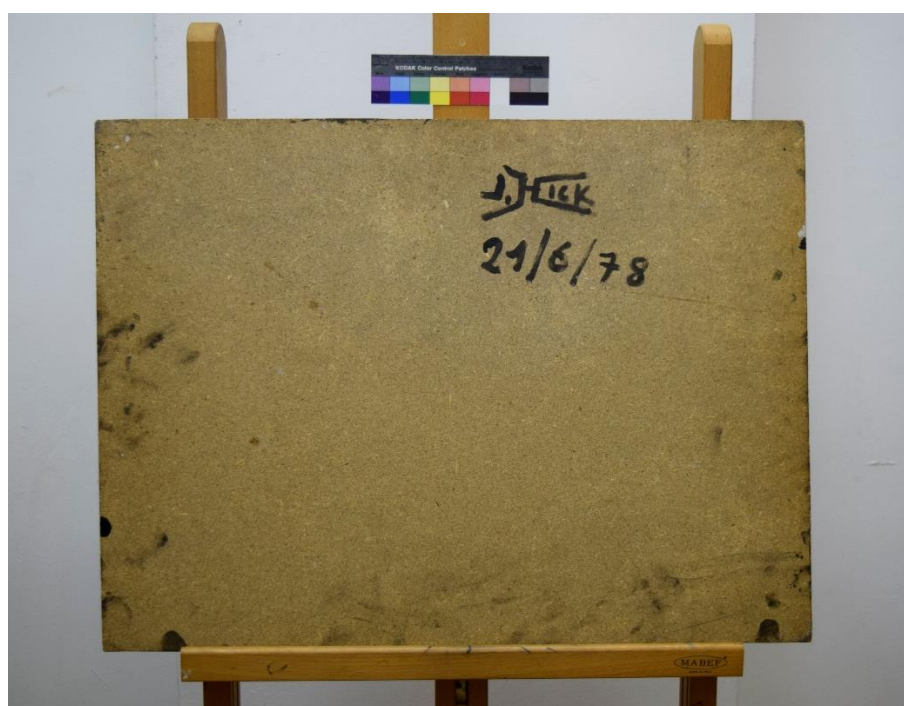




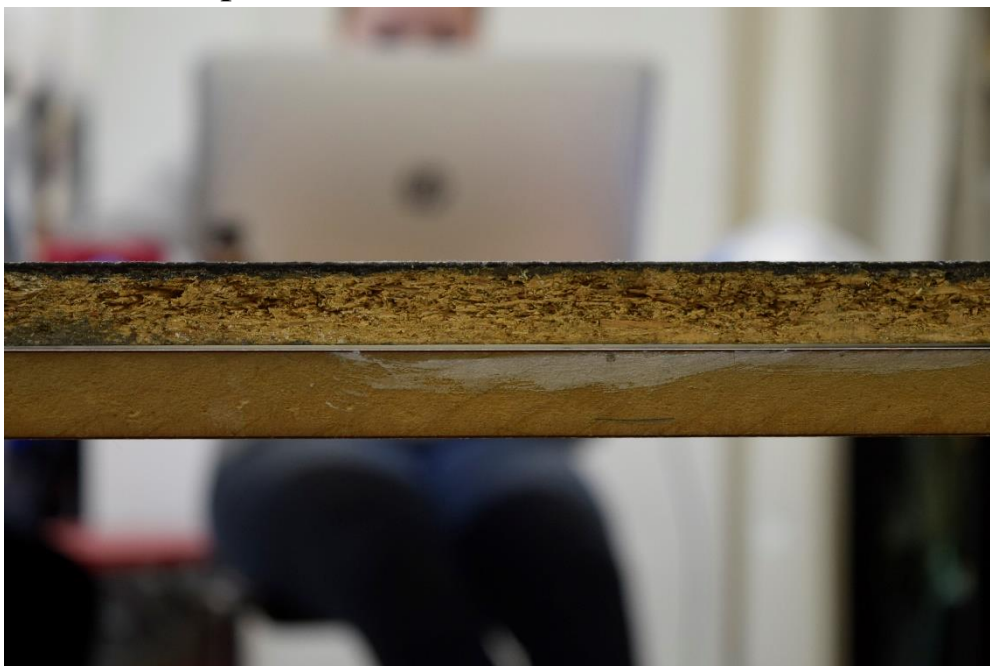
Mapa de alteraciones	
Pintura roja seca sobre la capa pictórica	
Marcas de impactos en la capa pictórica	
Pérdida de materia	

Anexo VI. Fotografías del estado de conservación y de las alteraciones

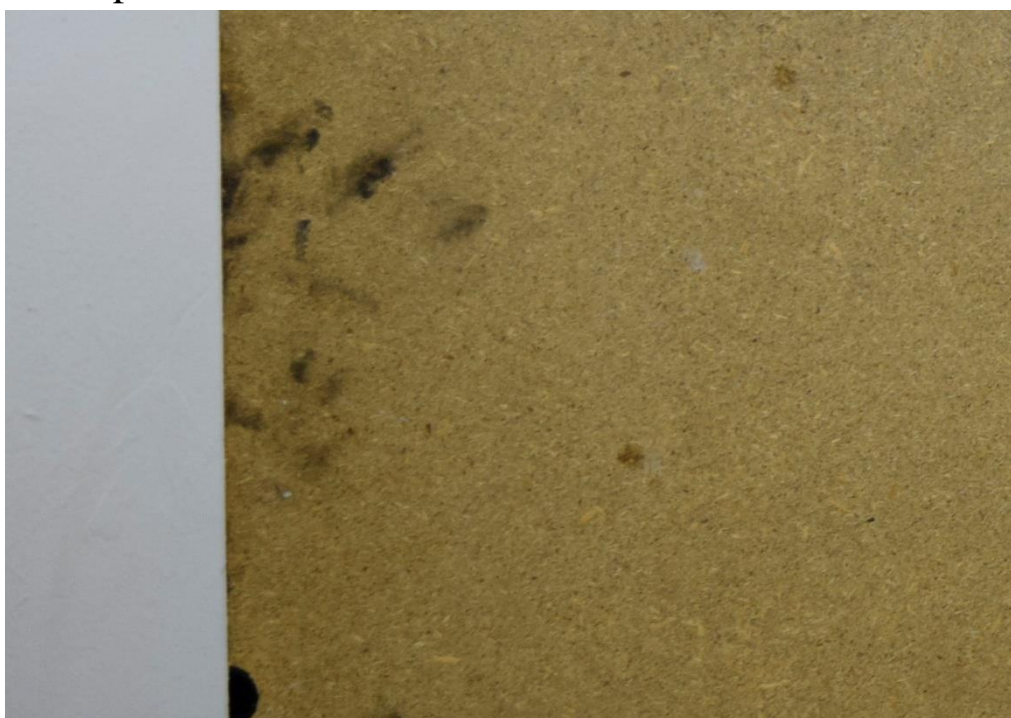
Anverso y reverso de *B13*



Deformación del soporte



Manchas de pintura en el reverso

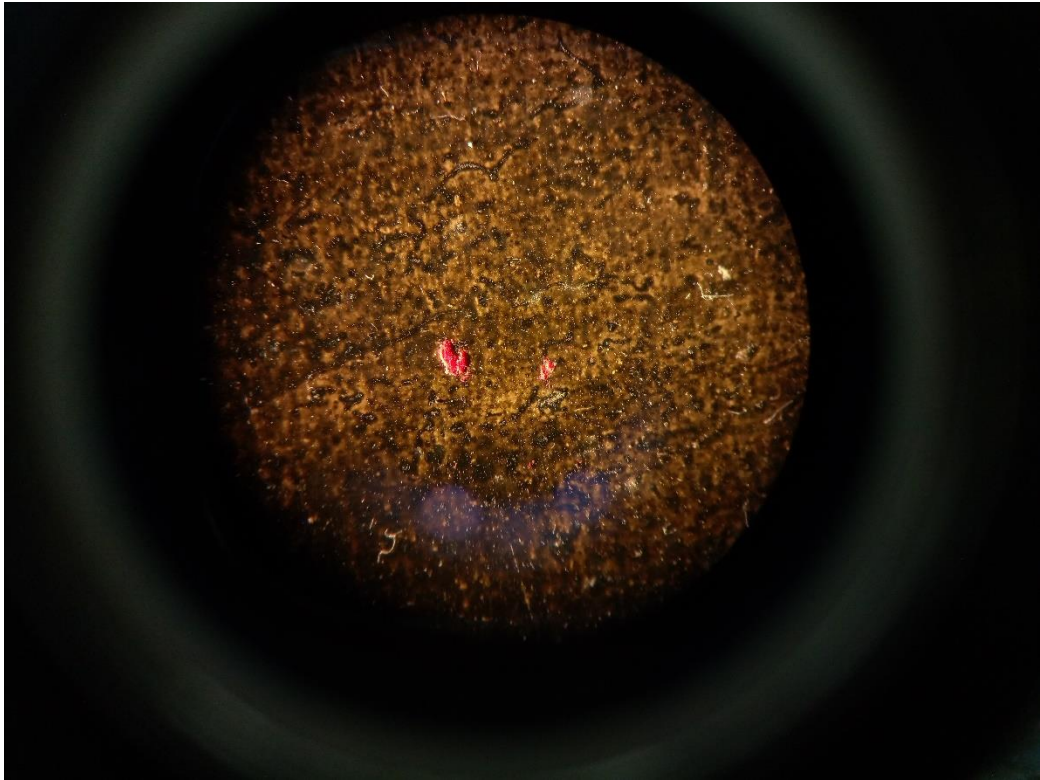


Acumulación de polvo en el soporte

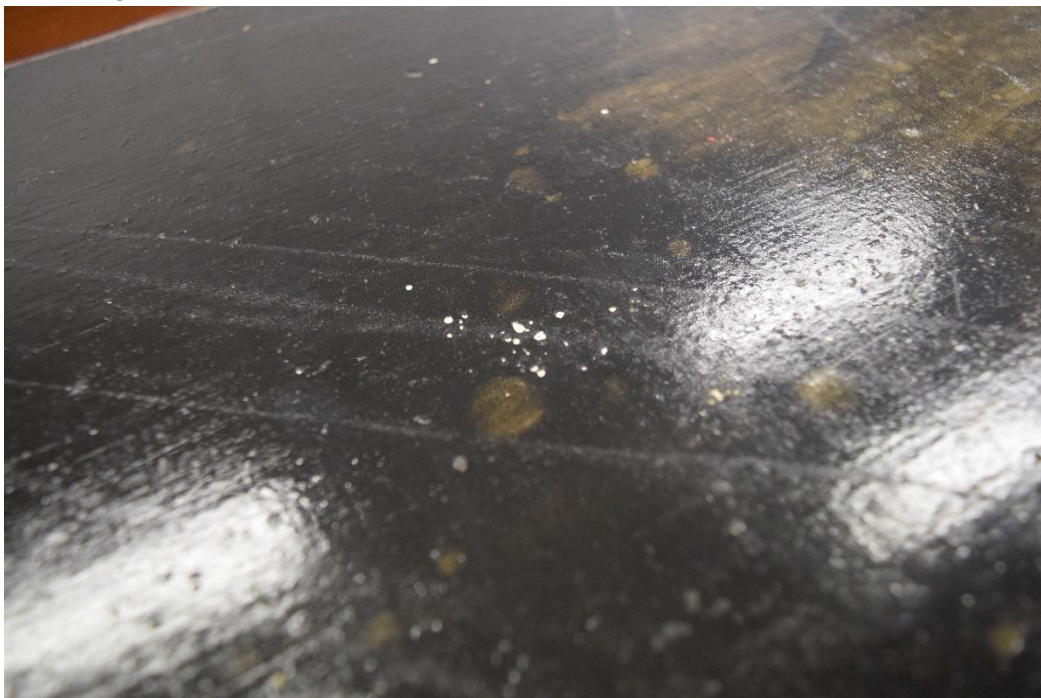


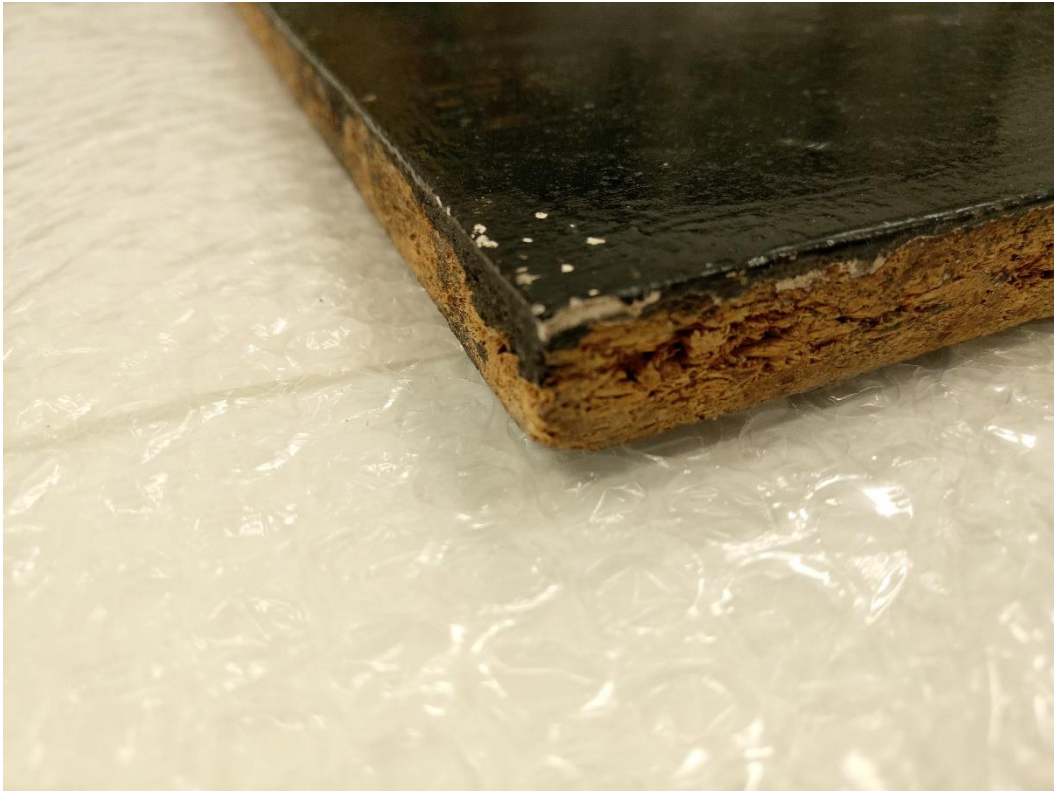
Pintura adherida a la superficie





Pequeñas lagunas





Marcas de impactos sobre la superficie

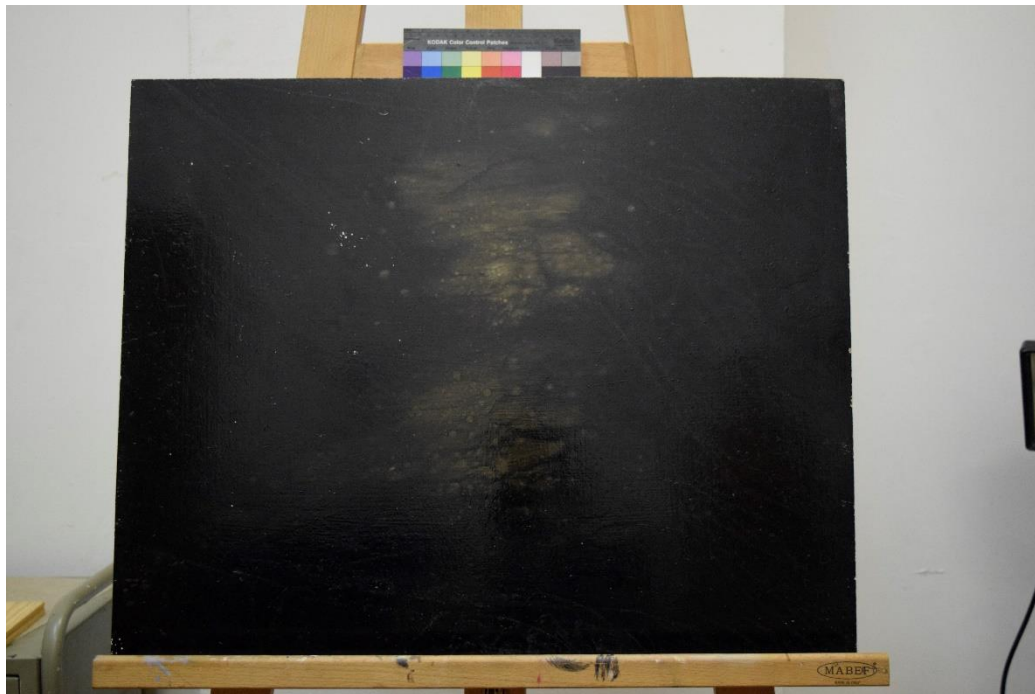


Impresión de la tela sobre el barniz

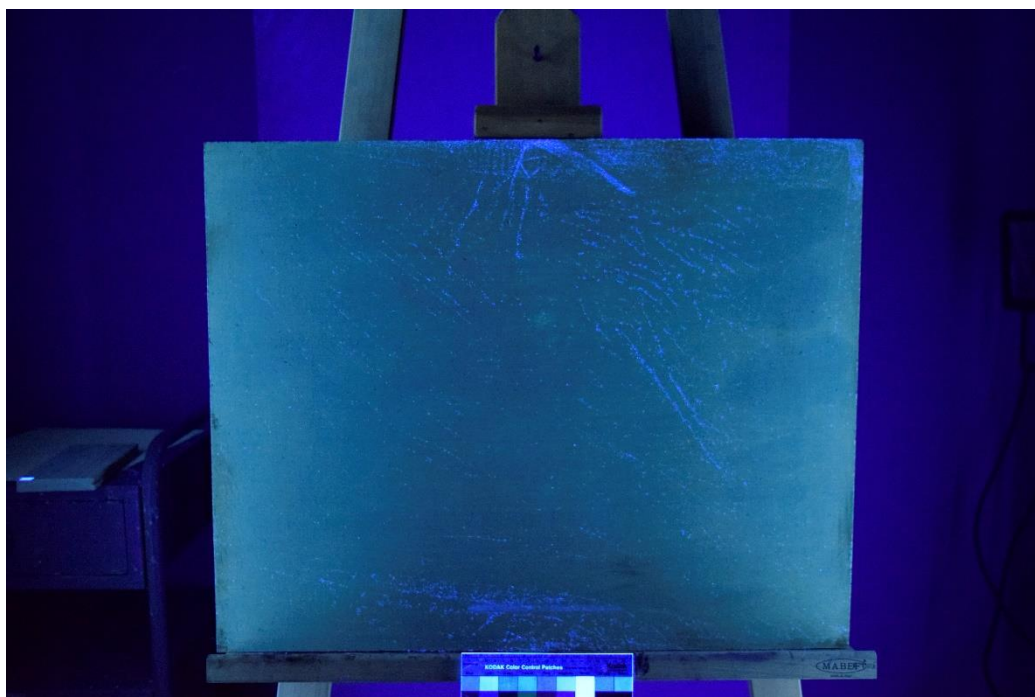


Anexo VII. Fotografías de exámenes previos realizados

Examen mediante filtro polarizable



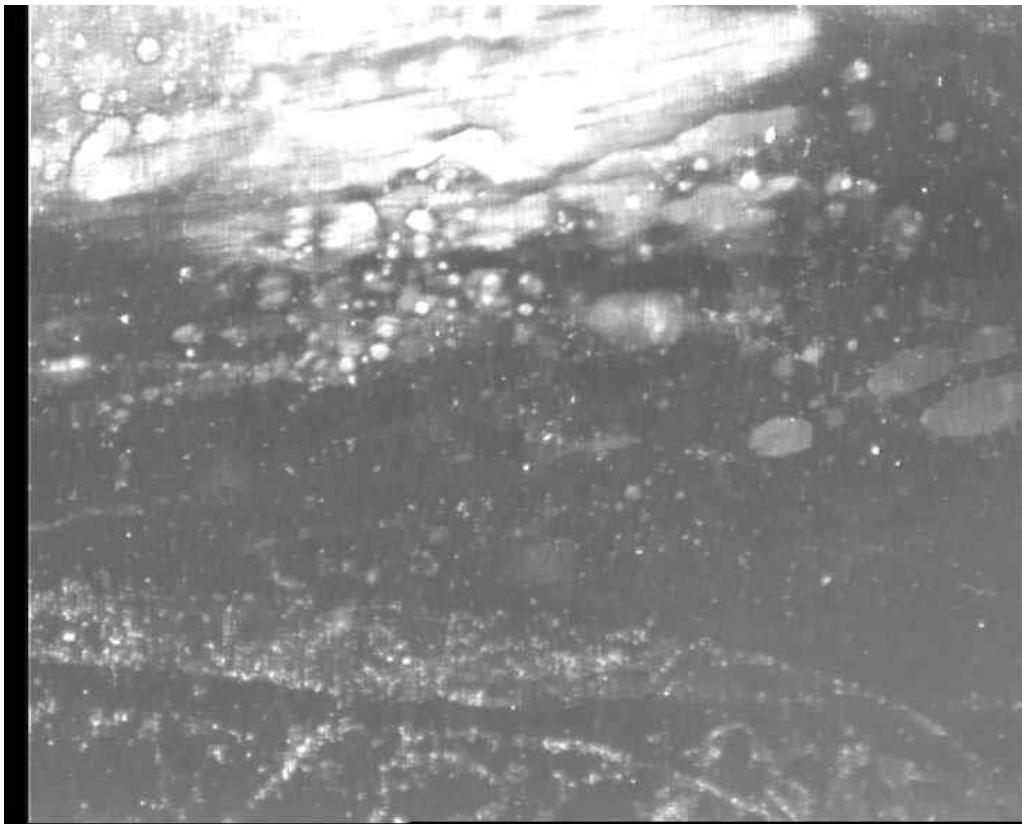
Examen mediante filtro UV



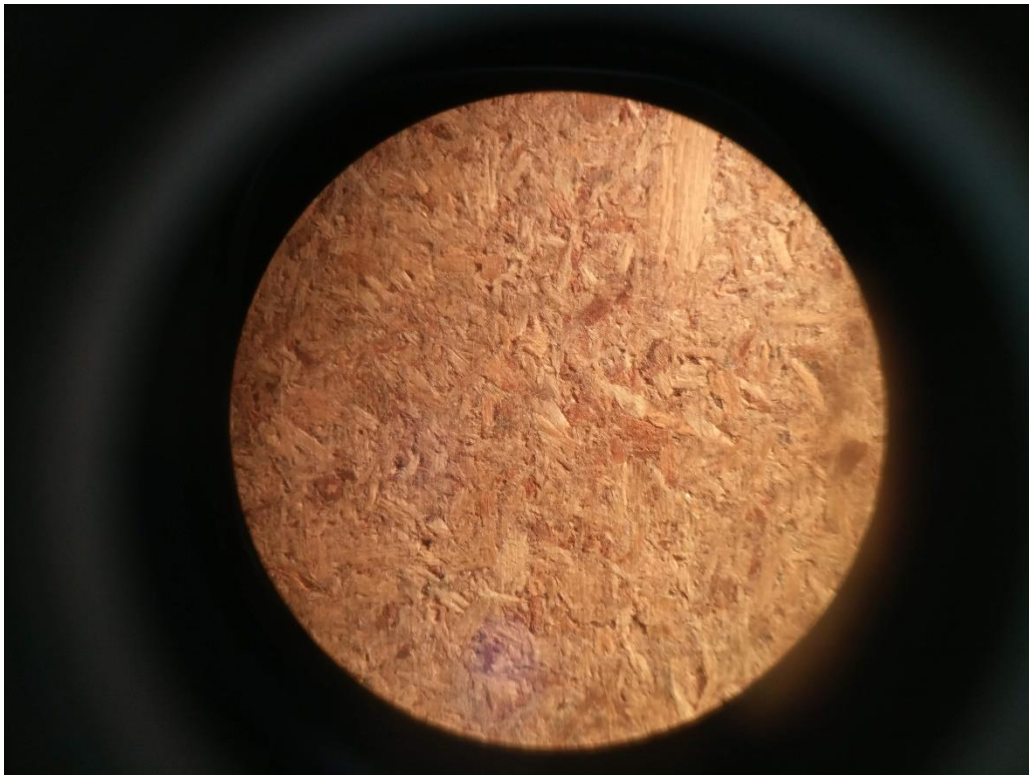
Examen mediante luz rasante



Examen mediante reflectografía infrarroja



Examen mediante el microscopio de mesa

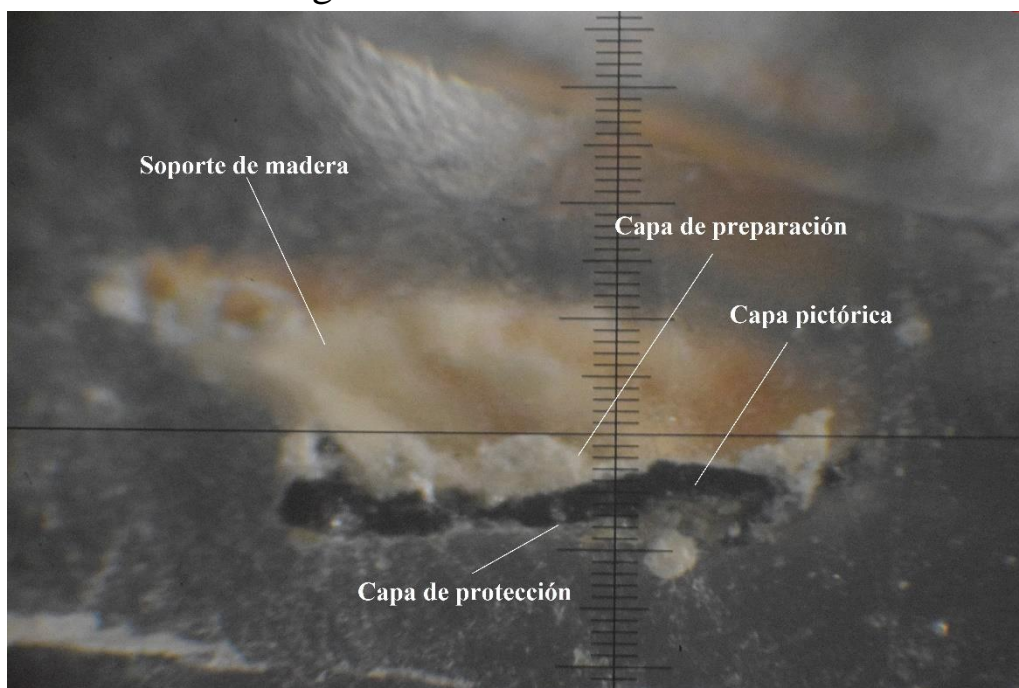


Toma de muestras del soporte





Realización de la estratigrafía



Toma de muestras de la preparación

